



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Mauricélia Ferreira das Neves

**Compasso de Orfeu: a poesia de Vinicius de Moraes nos acordes do mito**

Rio de Janeiro

2014

Mauricélia Ferreira das Neves

**Compasso de Orfeu: a poesia de Vinicius de Moraes nos acordes do mito**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M827 Neves, Mauricélia Ferreira das.  
Compasso de Orfeu: a poesia de Vinicius de Moraes nos  
acordes do mito / Mauricélia Ferreira das Neves. – 2014.  
118 f : il.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Moraes, Vinicius, 1913-1980 – Crítica e interpretação –  
Teses. 2. Orfeu (mitologia grega) - Teses. 3. Poesia brasileira –  
Teses. 4. Orfismo – Teses. 5. Música e literatura – Teses. I.  
Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955- . II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1:292

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Mauricélia Ferreira das Neves

**Compasso de Orfeu: a poesia de Vinicius de Moraes nos acordes do mito**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 25 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Christina Bielinski Ramalho  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Luiz Carlos do Rego Lima  
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2014

## DEDICATÓRIA

Àquele que me formou e soprou seu fôlego em mim, o qual  
está comigo em todos os instantes.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais pelo apoio constante.

Aos meus irmãos, Márcia e Hélio, pelo incentivo.

Ao meu querido noivo pelo companheirismo infável em todas as fases.

Aos professores da graduação e da pós que tanto me ensinaram.

Aos amigos que me acompanharam nesse trajeto.

À minha amável orientadora que, pacientemente, compartilhou seu tempo e conhecimento.

Fora de mim, fora de nós, no espaço, no vago  
A música dolente de uma valsa  
Em mim, profundamente em mim  
A música dolente do teu corpo  
E em tudo, vivendo o momento de todas as coisas  
A música da noite iluminada

O ritmo do teu corpo no meu corpo...  
O giro suave da valsa longínqua, da valsa suspensa...  
Meu peito vivendo teu peito  
Meus olhos bebendo teus olhos, bebendo teu rosto...  
E a vontade de chorar que vinha de todas as coisas...

*Vinicius de Moraes\**

Escrever começa com o olhar de Orfeu [...]; somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva.

*Maurice Blanchot\* \**

## RESUMO

NEVES, Mauricélia Ferreira das. *Compasso de Orfeu: a poesia de Vinicius de Moraes nos acordes do mito*. 2014. 118 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A importância do tema de Orfeu na dramaturgia brasileira é uma evidência já comprovada e explorada. Esta dissertação segue outra direção: propõe um estudo comparativo, permeando a relação da poesia de Vinicius de Moraes com o mito de Orfeu, emblema da genuína musicalidade poética. Os eventos míticos enfrentados pelo herói grego reúnem temas que, assimilados aos versos do poeta brasileiro, funcionam como pautas sinalizadoras de uma poética marcada pela sensibilidade musical e por uma metafísica do próprio fazer poético. Desse modo, a dissertação adota a metáfora musical, para compreender o legado de Orfeu numa linhagem de poetas brasileiros do século XX, dentre os quais Vinicius se destaca pela versatilidade de sua lira. O trabalho se divide em três “acordes”: no primeiro, são apresentados aspectos do mito antigo e sua revivescência, modulada, nas obras de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes; no segundo, centrado já na poesia viniciano, examinam-se dois lugares de ressonância da problemática órfica que resultam nas poéticas do exílio e do silêncio; o terceiro se fixa no *páthos* dos poetas, o mítico e o brasileiro. Em cada acorde, notas distintas são entoadas com maior expressividade – transferências culturais, legado órfico, crítica filosófica, retórica do olhar, tragicidade e riso. Para compreender a partitura que rege a comparação, no âmbito mais geral, Peter Szondi, Gilbert Durand e Aby Warburg iluminam as ponderações; na pauta de Orfeu, comparecem estudos de Luis Krausz, Marcel Detienne, Manuel Antônio de Castro e Carlinda Nuñez; e, no que tange à obra de Vinicius de Moraes, Alfredo Bosi, Otto Lara Resende, Dalma Nascimento, entre outros contemporâneos, são essenciais. O estudo resulta na identificação de um substrato órfico, que constitui um canal de transferência cultural peculiar, na obra de Vinicius de Moraes.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes. Orfeu. Poesia. Exílio. *Páthos*. Transferência cultural.



## RESUMEN

NEVES, Mauricélia Ferreira das. *Compás de Orfeu: la poesía de Vinicius de Moraes en los acordes del mito*. 2014. 118 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

La importancia del tema de Orfeo en la dramaturgia brasileña es una evidencia ya comprobada y explotada. Esta tesina sigue otro camino: propone un estudio comparativo, permeabilizando la relación de la poesía de Vinicius de Moraes con el mito de Orfeo, emblema de la genuina musicalidad poética. Los eventos míticos enfrentados por el héroe griego reúnen temas que, asimilados a los versos del poeta brasileño, actúan como pautas señaladoras de una poética marcada por la sensibilidad musical y por una metafísica del quehacer poético. De ese modo, la tesina adopta la metáfora musical, para comprender el legado de Orfeo en un linaje de poetas brasileños del siglo XX, de entre los cuales Vinicius se destaca por la versatilidad de su lira. El trabajo se divide en tres “acordes”: en el primero, se presentan aspectos del mito antiguo y su reaparición, modulada en las obras de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade y Vinicius de Moraes; en el segundo, centrado ya en la poesía viniciano, se examinan dos lugares de resonancia de la problemática órfica que resultan en las poéticas del exilio y del silencio; el tercero se fija en el *páthos* de los poetas, el mítico y el brasileño. En cada acorde se entonan distintas notas con mayor expresividad – transferencias culturales, herencia órfica, crítica filosófica, retórica de la mirada, dramaticidad y risa. Para comprender la partitura que rige la comparación, en el ámbito general, Peter Szondi, Gilbert Durand y Aby Warburg iluminan las ponderaciones: en la pauta de Orfeo, comparecen los estudios de Luis Krausz, Marcel Detienne, Manuel Antônio de Castro e Carlinda Nuñez; y, en lo que se refiere a la obra de Vinicius de Moraes, Alfredo Bosi, Otto Lara Resende, Dalma Nascimento, entre otros contemporáneos, son esenciales. El estudio resulta en la identificación de un sustrato órfico, que constituye un canal de transferencia cultural peculiar en obra de Vinicius de Moraes.

Palabras-clave: Vinicius de Moraes. Orfeo. Poesía. Exilio. *Páthos*. Transferencia cultural.

## SUMÁRIO

	<b>PRELÚDIO</b> .....	8
1	<b>PRIMEIRO ACORDE: O MITO</b> .....	20
1.1	<b>O clássico: herança cultural</b> .....	23
1.2	<b>O legado órfico na poesia brasileira</b> .....	35
2	<b>SEGUNDO ACORDE: AS MARGENS DO EXÍLIO</b> .....	51
2.1	<b>Exílio</b> .....	52
2.2	<b>Silêncio poético e o olhar</b> .....	73
3	<b>TERCEIRO ACORDE: O PÁTHOS DO POETA</b> .....	81
3.1	<b>A tragicidade em verso</b> .....	83
3.2	<b>Do choro ao riso</b> .....	93
	<b>ÚLTIMOS ACORDES</b> .....	105
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111
	<b>ANEXO A – Hinos Órficos</b> .....	117
	<b>ANEXO B – “A morte de Orfeu”, Albrecht Dürer</b> .....	118

## PRELÚDIO

Orfeu é o músico cujos acordes encantavam a todos os ouvintes, contudo, às mulheres, de modo arrebatador. Espalhava poesia por onde passava, versos que expressavam um amor devoto à amada, a mais desejada de todo o universo. Envolto em tristeza por sua partida, disseminava conselhos amorosos, gemidos de lamento em um canto triste, declarando a sua inexistência perante a ausência da mulher amada, musa, poesia, essência de sua canção, cerne do poeta: Eurídice.

Este mito perpassou a Antiguidade clássica, resguardando suas dádivas primordiais: a prevalência da música, do amor, do misticismo e de um *páthos* que só se deixava expressar em linguagem musical. Suas reminiscências perduram até a contemporaneidade, ressurgindo com grande força, na poesia brasileira modernista e posterior a ela.

Desse modo, é possível delinear um legado órfico, o qual surge nas primeiras fases da literatura produzida no Brasil<sup>1</sup>, mas que se enraíza na lavra de alguns dos maiores poetas modernistas e pós-modernos brasileiros, tais como Murilo Mendes, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade. O primeiro escreve poemas sobre Orfeu, imerso no misticismo por muitos visto como poética religiosa, mas, na verdade, sinaliza uma incomum identificação com o poeta mítico. Murilo assumiu Orfeu como signo emblemático de uma criatividade audaciosa – daquelas que só o amor alcança – e personalizada<sup>2</sup>.

De modo semelhante, Jorge de Lima mescla o sagrado e o profano em sua *Invenção de Orfeu*, realizando, nas palavras de Murilo Mendes, a quem o livro é dedicado, o poema épico, “um monumento sobrecarregado de ornatos luxuriosos, desmesurado monumento erguido pela fantasia e liberdade de um arquiteto-poeta” (LIMA, 1958, p. 8), no prefácio em que analisa a obra.

Por outro lado, em Carlos Drummond de Andrade, é possível perceber um orfismo implícito, mais discreto e sutil, entrecruzando a sua escrita. O poeta de sete faces não se declara um órfico, sendo-o pelo sentimento do mundo que lhe pesa, este sim,

<sup>1</sup> Um arquétipo não exaustivo, mas suficiente, para demonstração da assertiva se encontra na parte 1.1 desta dissertação.

<sup>2</sup> Isto é o mínimo que se pode dizer dos “Murilogramas” (In: *Convergência*, 1970) e das suas *Metamorfoses* (1944).

confessadamente; pela perda do filho sentida e escrita em versos que basculham uma dor incurada<sup>3</sup> (TELES, 2013).

Entretanto, dentre estes gigantes da poesia brasileira, destaca-se o poeta e, também, músico, Vinicius de Moraes (1913 - 1980), o boêmio, o namorador, o cantor inspirado e autodenominado “poetinha” que assimilou com imensa propriedade aspectos de Orfeu. Isto porque não apenas poetizou a respeito do mito, mas, sobretudo, traduziu em versos uma sensibilidade noturna (GROETAERS, 2007); plasmou o âmago de Orfeu numa escrita intensamente poética e musical, obcecada pela busca incessante, com profundidade e leveza filosóficas.

Em Vinicius, encontra-se uma nostalgia marcada pela alegria efêmera e pela tristeza ligada à perda iminente da felicidade que só se manifesta como força absoluta. Desta tensão paradoxal decorrente do amor – “Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure”, decorre o paradoxo da tristeza, sentimento negativo em que a lembrança da amada é preservada – todos estes, indícios da experiência órfica, que revelam Orfeu, nele, de alguma forma personificado.

Há na poética de Vinicius de Moraes elementos peculiares, tais como a exaltação do amor como necessidade essencial do poeta; a defesa do amor inigualável, intenso, pelo qual o poeta se dispõe a tudo; a busca por um amor perdido; o enaltecimento da mulher amada, sendo esta o único e iminente desejo do amante; a profunda tristeza pela separação; instruções para os demais amantes, oriundas da sabedoria adquirida através do sofrimento pessoal, entre outros atalhos que beiram esses caminhos.

Desse modo, o amor, a mulher e a dor constituem temas contínuos na obra de Vinicius de Moraes, os quais o integram categoricamente no mundo órfico. Há ainda um misticismo que ronda os poemas do autor, contornando elementos da natureza, como a própria noite e a lua. Pode-se perceber, em seus versos, uma tragicidade que beira à melancolia. Observe-se o poema “A última música” (MORAES, 2008, p. 11):

A tua lembrança é para meu tédio como a última música  
Voz enganadora da manhã sobre a certeza trágica da noite  
Para o meu tédio o teu amor é como a última música  
Esperança tentacular de estrela que quer brilhar entre a neblina

<sup>3</sup> A observação foi reafirmada por Gilberto Mendonça Teles, na conferência de abertura do Congresso “A Língua Portuguesa”, realizado na Universidade de Salamanca, em maio de 2013, ainda inédita, mas nos Anais, que se encontram no prelo.

Ah, desoladora e vã promessa! O que farás de mim  
Quando o meu peito se romper em soluços sobre a vida?

O poema enquadra a última música como um fio frágil de esperança perante a certeza da dor. De igual modo, a lembrança da amada é efêmera como uma manhã, a qual surge com todo esplendor acompanhada da garantia de que a noite a substituirá. Já o seu amor é assimilado à “Esperança tentacular de estrela que quer brilhar entre a neblina”. Os pares antitéticos manhã/noite e estrela/neblina revelam a constante contradição da poética amorosa, que resulta no desespero do “eu” lírico (“[...] Que farás de mim/ Quando o meu peito se romper em soluços sobre a vida?”). Assim como o amor é para a poesia tema e inspiração, a sua perda implica desfechos ainda mais profundos. “Quando o peito do poeta se rompe em soluços”, eclodem versos mais poéticos do que se fossem risos em seu rosto ao invés de lágrimas.

Esta pesquisa visa, portanto, investigar as confluências entre Orfeu e Vinicius de Moraes, dois líricos essenciais, no sentido de que neles a palavra se mistura com a música. Se de Orfeu não chegou nenhum verso atestado em sua autoria, é inegável que este cantava. Para Vinicius, a criação musical veio depois. Ambos, porém, fazendo a simbiose que resulta na poesia musical cumprem a função maior da escrita que é a de reduplicar a voz, tornando-a visível: Orfeu, nos poetas que absorvem os substratos nos elementos do seu mito; Vinicius, na publicação de seus poemas. Assim, os desdobramentos dessa correlação se dão, para efeito de análise, a partir de três temas principais: o mito, o exílio e o *páthos da solidão* (ou *do silêncio*). O objetivo essencial é explorar o mito grego do poeta cantor sob as três perspectivas mencionadas.

Nesse viés (por um lado tripartite; por outro, instaurador de um processo poético peculiar – solitário, ocular e silencioso, acústico e musical), pretende-se criar um paralelo entre a poética aqui denominada órfica e a arte do poeta brasileiro, desvendando a produtividade destes temas ancestrais na poética contemporânea e brasileira de Vinicius de Moraes. Assim, através de uma análise comparativa acionada pelas questões mítica, exílica e acústica, as similitudes e os distanciamentos entre a poética de origem e a de chegada poderão ser delineados.

É importante mencionar que a terminologia utilizada nessa pesquisa está pautada no campo musical, transformada num critério epistemológico. O grande fio condutor da ligação entre Orfeu e Vinicius de Moraes é a música. O primeiro possui esse elemento como cerne de sua existência, pois Orfeu, sem música, se sente incompleto. A sua essência mítica é constituída a partir da musicalidade. O segundo fez da música a sua irrecorrível escolha, o

canal de expressão mais pleno e completo para externar seus pensamentos, sentimentos, a sua mirada peculiar sobre a vida, a mulher, o amor, a natureza, os valores vigentes e o horizonte com o que ele sonhava.

O herói mítico já nasce envolto na arte musical. Na primeira grande façanha, enfrentou, junto a bravos guerreiros, os perigos em busca do velocino de ouro sob o comando de Jasão. Todos os argonautas apresentaram seus melhores talentos; o de Orfeu foi a música encantatória, com a qual os protegia de sons que poderiam destruí-los, pseudomusicais, falsos, como o canto das sereias – que prometiam amor, mas traziam a morte. Todo canto que apenas parece musical se constituiu, na verdade, como antimúsica, o não-ser da música e ameaça à musicalidade. A verdade, na perspectiva órfica, por isto, não se apoia na visão – passível de enganos fatais, ludibriável, guiada pelo e para o exterior; a verdade órfica se funda na audição, na acústica, na aguda<sup>4</sup> manifestação acolhida e processada no interior de quem escuta.

É a íntima ligação de Orfeu com a música que possibilita a aproximação, plena, com o poeta brasileiro, Vinicius de Moraes, o qual se assemelha a Orfeu por diversos traços, mas, sobretudo, pelo musical. Vinicius mergulha nesse universo, criando letras para canções e poemas sob uma teia musical inovadora. Como um dos precursores da Bossa Nova, leva ao Rio de Janeiro e, posteriormente, ao mundo um ritmo novo. Quando finalmente esse gênero musical se propaga, o compositor engendra outro, o *afrossamba*.

Desse modo, o poeta estava sempre buscando um respiro musical inédito. Por conta disso foi criticado, em sua época, e até mesmo incompreendido. Entretanto, havia a necessidade de “descobrimento” musical, uma inovação iminente que gerasse algo além de distração, um certo incômodo ou encantamento, como se verificava na música de Orfeu.

Por tudo isso, uma grade conceitual, nessa pesquisa, uma terminologia da área musical é empregada para ressaltar as propriedades desta poesia – tanto a desconhecida em sua materialidade, mas que consagrou Orfeu como o maior de todos os poetas, quanto a conhecida, do poeta brasileiro, que se tornou mundialmente reconhecido pelo estro poético,

<sup>4</sup> A etimologia de “acústica” remete a *acutus* (lt., agudo) e a *ἀκούειν* (gr. “akoúein”, ouvir), o que explica a fenomenologia da audição como o sentido que é acionado a partir do exterior, mas evoca as lembranças e associações mais remotas, primárias, supostamente perdidas.

através da peça Orfeu da Conceição (1956) e das duas versões cinematográficas<sup>5</sup> que dela derivam, que se apropria da música e lhe confirma o estatuto epistemológico. Dito por outras palavras, a leitura da poesia de Vinicius convoca uma epistemologia da música, pois a musicalidade e os recursos sonoros não estão ali apenas como suportes rítmicos para os versos.

A essência musical, nesta poesia, é que lhe gerencia a forma e lhe infunde sentido. A mimesis é acústica. O princípio organizacional do poema, a realidade, os sentidos ali instaurados decorrem da própria musicalidade, do mergulho na morte dos sons prosaicos, da escuta do ser essencial, da captura do *páthos* lá onde o humano se origina – no fundo sem fundo da alma que não se vê, apenas se ausculta. Para um tal material poético, imiscuído de sentidos, configuração e temas musicais e órficos, a música funciona como modalidade de conhecimento. Por isto, à sua abordagem convém o emprego de termos retirados da epistemologia da própria música. O ouvir e a composição funcionam como modalidades de entendimento e de conhecimento.

A metáfora, figura chave do acontecer poético, se faz essencial. São utilizados termos específicos do campo musical no estudo da poética aqui discutida. Os mais recorrentes são: pauta, clave, modulação, transporte, acorde e compasso. A escolha dos mesmos se dá com intuito de aproveitar a riqueza dessa terminologia e a sua estreita relação com a pesquisa. Desse modo, para que haja clareza nessa aproximação, os vocábulos citados acima serão devidamente especificados. O primeiro, pauta, na teoria musical, trata-se da estrutura utilizada para a notação da música. Constituída por cinco linhas paralelas e quatro espaços, destina-se ao registro das notas.

Nesse texto, a pauta representa o lugar poético. O termo abrange os assuntos e temas abordados. Sendo assim, a pauta pendular da pesquisa é a comparação entre o tema de Orfeu e a poética de Vinicius de Moraes. Contudo, outras pautas se encadeiam nessa estruturação, criando assuntos paralelos importantes para a discussão.

O segundo termo, clave, na teoria musical, é utilizado para especificar a localização das notas na pauta. Há três mais utilizadas. Clave de “Sol” – determina a linha em que a nota “Sol” está posta, indicando a ordem das demais. É usada para os sons agudos, como os dos instrumentos violino, flauta, entre outros. A clave de “Fá” – localiza a nota “Fá” na pauta, é

---

<sup>5</sup> Referimo-nos aos filmes *Orfeu negro* (1959) e *Orfeu* (1999).

utilizada para sons graves, como os de violoncelo e do sax tenor, entre outros. E, a clave de “Dó” – registra a posição da nota “Dó” na pauta, usada para sons médios, como os que a viola produz.

Por isso, entende-se que a clave é responsável por indicar a profundidade ou agudez do som na música. De igual modo, nesta pesquisa, o vocábulo indica a profundidade ou agudez dos assuntos mencionados nas pautas. A clave localiza a nota que está sendo utilizada, em plano principal, e o desencadeamento das demais na devida ordem de relevância.

Outro termo recorrente é modulação. O mesmo indica, no campo musical, a mudança da tonalidade no decorrer de uma música. Na pesquisa, o vocábulo é utilizado para especificar as mudanças ocorridas na obra de Vinicius de Moraes. É próprio do autor criar “modulações” em sua poética, implantando uma ideia inicial que é modificada no decorrer dos versos.

Um exemplo disso é o “Soneto de fidelidade” (MORAES, 2009, p. 35). No último verso, “Mas que seja infinito enquanto dure”, a primeira parte, “Mas que seja infinito [...]” dá continuidade à ideia implantada em todo o poema. Contudo, as últimas palavras, “[...] enquanto dure”, rompem a tonalidade utilizada até então. Essa “modulação” provoca o surgimento de um pensamento que contrasta com tudo o que havia sido dito anteriormente.

De modo semelhante, o termo transporte significa a mudança da tonalidade de uma música, todavia, não apenas em um trecho, mas em sua inteireza. Geralmente, ocorre com intuito de adaptar as exigências técnicas de tessitura e instrumentação. Um exemplo disso seria uma música escrita para voz soprano modificada para contralto. Neste caso, ocorreria o transporte da canção para uma tonalidade mais baixa.

O transporte, na pesquisa, indica, essencialmente, as adaptações realizadas por Vinicius de Moraes do mito de Orfeu. Apesar de diversos traços se manterem na modernidade, as inovações instauram uma adaptação, reciclagem de sentidos, substituição de dados, supressão e/ou acréscimo de signos inéditos aos elementos clássicos. A música é a mesma, mas a tonalidade é sempre transposta.

Outro vocábulo utilizado é acorde, este conjunto de ao menos três sons executados simultaneamente que formam uma harmonia. Pode ser consoante (soa nas pausas legais) e dissonante (causa estranhamento). A ideia de junção criando um conjunto harmônico atravessa essa pesquisa.

Elementos de um mesmo campo, como os contidos na música de Orfeu e de Vinicius, se encaixam em um acorde consoante, no qual as similitudes geram conjunções harmônicas. Entretanto, elementos dissonantes, como a distinção de Orfeu e Vinicius no campo afetivo,



relacionada às ideias de fidelidade e de amor eterno, constituem oposições entre as duas figuras poéticas comparadas.

Por fim, o compasso indica a marcação rítmica da música. É o apontador de tempo e ritmo, sem o qual não haveria uma “organização” melódica plausível. É tão importante o ritmo, numa composição – integrando as partes num todo e permitindo perceber o todo em cada parte – que figura no título escolhido para essa pesquisa, “Compasso de Orfeu: Vinicius de Moraes nos acordes do mito”. Vale dizer que todos os desdobramentos do trabalho se dão a partir do mito de Orfeu. É a narrativa tradicional que rege o compasso das comparações, indicando as aproximações e os distanciamentos.

Seguindo tal critério, este trabalho se divide em três acordes. O mito, primeiro acorde posto em pauta, é a gênese da questão aqui pesquisada: a forte presença de elementos órficos na poesia de Vinicius. Não há um registro palpável que ateste a origem grega, ou forneça uma enunciação fidedigna, primeira, do mito de Orfeu. Entretanto, como ocorre com a maior parte dos demais mitos que chegaram à contemporaneidade, sua transmissão se deu a partir da tradição oral, através da qual os elementos dessa história foram conservados e consagrados na literatura universal. Poetas e artistas privilegiados por seu estro próprio foram tangidos, estimulados pela temática órfica<sup>6</sup>. Sortilégios poéticos emanam da literatura que tematiza a desdita amorosa de Orfeu e Eurídice; a viagem do divino compositor ao mundo sobrenatural; o *páthos* do desejo, do poeta e da própria poesia.

Cabe aqui mencionar que há diversas versões do mito de Orfeu. O ponto que gera maior contraste entre as muitas variantes do mito é o que se refere à morte do músico. Há, no mínimo, dois desfechos. O primeiro se configura no despedaçamento de Orfeu pelas bacantes, as quais são em seguida castigadas. Contudo, o músico tem sua cabeça recolhida e se transforma em uma estrela a brilhar no encontro eterno com sua amada. Na segunda versão, esvaziada do romantismo corriqueiro, o músico tem a cabeça jogada em um rio e inicia uma jornada mística, a qual transcende a esfera natural, tornando-o uma espécie de mago. Nessa última, o reencontro com Eurídice não acontece. Assim, para essa pesquisa, consideram-se as duas vertentes citadas, sendo a última analisada minuciosamente no segundo acorde.

---

<sup>6</sup> Uma fortuna poética e artística baseada no tema órfico se encontra em HUNGER, Herbert. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hamburg: Rowelt, 1985. No intervalo de quase trinta anos, da publicação até hoje, este repertório continuou a crescer.

A liberdade – de amar, de criar – é a herança que une a linhagem dos poetas associados a Orfeu. Ovídio inventou um desfecho diferente, poético, para Orfeu e Eurídice, diferente do que a tradição grega fizera chegar a Roma; diferente do que o Orfismo legou aos seus devotos. Ovídio determinou que a imaginação poética fosse o seu legado aos poetas à altura do poeta-cantor. Vinicius amou, enfrentou riscos por todos os tipos de amor e a ele consagrou sua poesia, tornando-se, assim, o legatário mais sensível da liberdade poética de amar, dentre os poetas órficos brasileiros.

E a alma de Orfeu fugiu para dentro da terra, e chegou  
 Aos lugares pelos quais já havia passado anteriormente.  
 Perambulando pelos  
 Campos dos abençoados, encontrou Eurídice,  
 E a tomou em seus braços. Juntos,  
 Lado a lado, eles passeiam agora. Orfeu a segue  
 Ou caminha à frente dela, e pode, com total segurança,  
 Olhar para trás, em busca de sua Eurídice.  
 (OVÍDIO, *Metamorfoses*, XI, v.74-81)

O mito de Orfeu, com todas as nuances nele imergidos (amor impossível, fervor amoroso, pauta musical, mulher ideal, confluências com a morte e mistérios, entre outros) não cessa de ressurgir, no decorrer da literatura universal. Por isso, atravessa a atualidade como um legado clássico, no qual a sua reutilização funciona como modo de sobrevivência.

O segundo acorde, executado no desenvolvimento desta investigação, se centra na importância da vivência exílica para o poeta enamorado e a paixão a que ele se devota – a poesia mística, depois de morta a amada. No exílio existencial, decorrente do olhar sôfrego de amor, porém mortífero, Orfeu passou a enxergar o mundo como um “não-lugar”, lugar sem Eurídice, espaço onde sobreviver é penoso, desafortunado, cenário de ingloria e desgraça, razão bastante para afastar-se de tudo e todos.

A ambiência do exílio de Orfeu se encaixa em uma cadeia terminológica ligada à água. O decorrer das suas experiências flui de modo crescente, como um gotejar que, ao se multiplicar, torna-se uma torrente, e vai desembocar num rio. O constante movimento dessas águas gera um cenário instável, pelo qual Orfeu navega em seu exílio. Foi argonauta, embarcou com Ulisses, peregrinou por terras ignotas, até os confins da Terra, divulgando os conhecimentos que somente ele tinha sobre a vida pós-tumular e a experiência da catábase<sup>7</sup>. O

<sup>7</sup> A catábase corresponde à principal prova iniciática para a constituição do herói. Diversas personagens míticas a experimentaram (Teseu, Dioniso, Psiqué, Hércules, Ulisses – não tendo este último penetrado fisicamente no reino de Hades – etc.). É um dos aspectos mais importantes do mito de Orfeu, pela particularidade de

andarilho ergueu seus olhos aos céus e acabou se tornando o paraninfo das investigações exotéricas. Então, o exílio de Orfeu pode ser dividido em três fluxos distintos abordados nesse segundo capítulo.

Ainda no contexto do acorde exílico, inicia-se a correlação com Vinicius de Moraes. O poeta experienciou, de fato, um período de exílio, no qual foi afastado de sua terra natal. Como diplomata do Brasil, residiu por alguns anos em outros países, escrevendo sempre poemas rememorando a pátria amada. Todavia, outro exílio de Vinicius, semelhante a Orfeu, foi o poético. Havia um vazio, uma necessidade de encontrar uma poesia inovadora. Por conta disso, o Poetinha buscava o isolamento, ainda que momentâneo, mas essencial para reflexão e criação poética. Neste contraponto inicial entre os dois poetas, a dissertação discute basicamente a influência da experiência exílica na poesia, assim como a sua relevância.

Em continuidade, o terceiro acorde aborda o *páthos* do poeta. Este abarca a contraditória temática do amor, o “contentamento [sempre] descontente”, o “querer mais que querer bem”, nas palavras de Camões; do desejo, esta necessidade de presença que mais pulsa na ausência do objeto desejado. Foi este o dinamismo assumido por Orfeu em grande parte do mito e, também, por Vinicius de Moraes em sua poesia, na qual há um traço órfico intimamente ligado à tragicidade amorosa como caminho de uma poética do *páthos*, da *solidão* ou do *silêncio*.

Assim, essa parte analisa como o estado de dor, tristeza e melancolia ocasionado pelo *páthos* contribui para a fruição poética. Seguindo a temática, pretende-se, em um segundo momento, refletir sobre a transformação do tema na modernidade, a qual transita do choro ao riso sem que haja perda poética.

Vinicius de Moraes apresenta uma escrita tangida de tristeza, sempre ligada ao amor, mas a felicidade não é excluída. Assim, o poeta brasileiro utiliza os polos negativo e positivo em uma dicotomia constante. A ligeireza com que transita da mais profunda melancolia para o estado de alegria plena pode decorrer de um modo de ser e acontecer próprio à contemporaneidade, na qual o efêmero se faz presente de modo peculiar.

---

acrescentar à experiência de triunfo sobre a morte a de vivência poética do silêncio, fundamental para o poeta. Cf. BRANDÃO, 1987 e, em especial, 1991 (196-204); SOUSA, E., 1995, 25-31; KERÉNYI, 1998, 231-235; DETIENNE, 1991, 95.

Para desenvolver as pautas mencionadas, foi necessário recorrer a um equipamento teórico. No âmbito mais geral, as ideias de Peter Szondi, Gilbert Durand e Aby Warburg iluminam a compreensão de transferências (temática, sígnica, poética, simbólica, antropológica, iconológica, entre outros) da tradição oral e lendária para a produção poética moderna, em língua portuguesa, no contexto da obra de Vinicius de Moraes. Na pauta de Orfeu, os estudos de Luis Krausz, Marcel Detienne, Manuel Antônio de Castro e Carlinda Nuñez fornecem informações e ponderações produtivas indispensáveis ao equacionamento da correlação proposta. Já no que diz respeito à obra de Vinicius de Moraes, Alfredo Bosi, Otto Lara Resende, Dalma Nascimento, entre outros contemporâneos, são essenciais.

O encaminhamento às conclusões desta investigação decorre desta epistemologia musical adotada, apontando para o constante ressurgimento da temática órfica, que sobrevive, da cultura clássica, na poética viniciano, assim como na literatura universal. Mas, sobretudo, sugere a existência de um orfismo “brasileiro”, representado em grande estilo por Vinicius de Moraes. Nas claves do Poetinha, elementos ligados a Orfeu (amor perdido, tragédia, separação, solidão, morte, entre outros), rasurados pelo *páthos*, renascem em novas modulações, ao tom de uma poesia multimesclada – de tradição e atualidade, realidade e sonho, classicidade e vanguarda – na qual o trágico, o lírico e, até mesmo, o riso ressoam na mesma pauta.

Cabe comentar, ainda, que a vertente do orfismo das artes plásticas não foi explorada, nesse trabalho, apesar do destaque que o ideário abstrato alcançou, em representações da figura mítica do Orfeu. Reconhecemos que a questão da visibilidade, na pintura, contou com grandes representantes, principalmente franceses, como Robert Delaunay – mas esta investigação extrapolaria o cunho principal da pesquisa, o poético.

Embora Orfeu e a poesia órfica não tenham vinculações obrigatórias, nem automáticas com o Orfismo, a religião exotérica que desenvolveu uma vertente do dionisismo em torno da catarse de Orfeu (ligada à sublimação do prazer), vamos adotar o termo “orfismo” (com minúscula), para nos referirmos à manifestação do sentimento, dos temas, dos signos pertencentes à constelação órfica, transmigrados (analogamente à crença na metempsicose órfico-dionisíaca) para o sistema poético. Como afirma Dodds, “Orfeu é uma coisa e o orfismo outra completamente diferente” (DODDS, 1988, p. 162). Pelas limitações deste trabalho, essencialmente ligado ao comparativismo literário, restringiremos nosso interesse à figura mítica e, posteriormente, literária, nos usos que poetas e artistas lhe deram, já como personagem. É daí que sai a alma órfica, que migra e se incorpora nos poetas brasileiros do século XX e, em plenitude, conveio à lira de Vinicius de Moraes.

Após este prelúdio, pode-se iniciar a canção, percorrendo melodicamente, pelos acordes do mito, do exílio e do *páthos*, o compasso de Orfeu, transposto para a poética de Vinicius de Moraes.

## 1 PRIMEIRO ACORDE: O MITO

E muito crescerei em alta melancolia  
 Todo o canto meu, como o de Orfeu pregresso  
 Será tão claro, de uma tão simples poesia  
 Que há de pacificar as feras do deserto.

*Vinicius de Moraes*<sup>8</sup>

O mito de Orfeu não está em Homero, pois o sucede e se coloca à sua altura, como poeta lírico. Isto não significa que já não existissem poetas líricos a quem Orfeu sucedesse, mas não há como atestá-los – não existem textos de líricos gregos anteriores aos da *Iliada* (finais do séc. IX a.C.). Eles são mencionados em documentos mais antigos que os poemas homéricos<sup>9</sup>, em tabuinhas do Linear A, língua minoica, de origem semítica, luvita ou indo-europeia, utilizada pelos cretenses pré-helênicos.

Como ressalta Gilberto Mendonça Teles,

Não se pode entretanto ignorar uma pré-história cheia de mitos poéticos, que chegaram oralmente até os gregos do século IX a.C., aureolando os nomes de **Orfeu, Museu, Lino, Anfião e Ólen**, ancestrais poéticos ou descendentes de Homero, Hesíodo e de toda uma tradição lírica responsável pelo sentido maior da poesia no Ocidente. (TELES, 2014, s.n).

Orfeu é mencionado pela primeira vez, já em língua grega, pelo poeta Íbico (Ἰβικός), no séc. VI a.C., figurando em peripécias espetaculares, entre heróis desbravadores, que integram, significativamente, a tradição oral da literatura. Os mitos estiveram indissociavelmente ligados aos diversos gêneros literários criados na Grécia antiga. Contudo, para essa pesquisa, interessam as extensões poéticas, além do diálogo do clássico com o contemporâneo, no qual uma ponte primordial é construída pela poesia e o mito de Orfeu.

<sup>8</sup> MORAES, Vinicius de. “A perdida esperança”. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.83.

<sup>9</sup> Um magnífico estudo sobre a poesia antiga acompanha uma *Defesa da poesia*, obra inédita do poeta, professor e pesquisador Gilberto Mendonça Teles, a quem agradecemos a permissão para citá-lo, encontra-se no prelo. Ali, informações históricas e arqueológicas fornecem um quadro dos primórdios do lirismo grego, onde Orfeu tem um lugar de destaque. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Defesa da poesia*. Brasília: Imprensa Nacional, 2014.

A associação entre Orfeu e a poesia lírica ocorre, primeiramente, pela íntima relação do mesmo com a origem desta, conforme explica Teles:

Situado entre a cultura oral e a escrita [séculos X e VII-VI], Orfeu está na origem da Poesia Lírica e, com ela, de uma Religião iniciática que se pode ler hoje nos *Hinos órficos*. Ele encarna e personifica a potencialidade da linguagem poética, a que *move montanhas*, expressão hiperbólica que tomamos para juntar Poesia e Religião, de cuja síntese órfica se foi desenvolvendo a literatura lírica, a partir de Homero e Hesíodo e dos nomes míticos de [Orfeu], Lino, Museu e Anfião, os três últimos documentados em Homero. (TELES, 2014, s.n).

É importante salientar que existem duas correntes oriundas do orfismo: a poética e a religiosa. A primeira está contida nesse trabalho de modo abrangente, pois abarca a poesia inspirada na figura mitológica de Orfeu, a qual serve de tema para muitos poetas, como Vinicius de Moraes. Já a segunda vertente, a religiosa, corresponde aos desencadeamentos místicos ligados à catábese do herói grego. Dessa última, destacam-se alguns textos, como os *Hinos órficos*, os quais não são da autoria de Orfeu, mas de seguidores dessa religião que se espalhou por uma vasta região além da Grécia – Os *Hinos órficos* foram escritos ao longo de, pelo menos, três séculos e constituem uma antologia de preces poéticas, na qual os poemas correspondem a um ideário religioso, à crença exotérica na comunicação entre vivos e mortos, mundo positivo e além-túmulo, transmigração das almas por diversos corpos. Nessa pesquisa, a vertente religiosa não é priorizada, assim como os *Hinos órficos* não são estudados, visto que o orfismo poético é o foco em questão.<sup>10</sup>

Os *Hinos órficos* não são poesia, ao nível em que poetas autógrafos como Vinicius e outros que trabalharam o significante e o significado poemáticos. Mas também não se pode desconhecer o impulso poético que os motiva, nem preliminarmente desconsiderar o elemento original desta poesia religiosa: as analogias entre a vida mítica e a vida mortal.

Para definir mito, numa perspectiva que se coaduna com a recuperação destes tempos imemoriais e ágrafos em que ele nasce, as palavras de Manuel Antônio de Castro são paradigmáticas: “o mito é a língua do sagrado. A linguagem é o sagrado se manifestando em língua. Por isso, o mito é a linguagem de toda língua” (CASTRO, mito, 3)<sup>11</sup>. A definição de

<sup>10</sup>Para que haja um maior entendimento a respeito dos *Hinos órficos*, há um exemplo no ANEXO I desse trabalho.

<sup>11</sup>As definições do professor Manuel Antônio de Castro foram obtidas no site de sua autoria, <http://www.dicpoetica.letas.ufjf.br/>. No mesmo, há uma indicação própria para citações, a qual foi seguida nesse trabalho.

mito como a “língua do sagrado” pode ser associada a uma das suas funções: a de registrar os preceitos, advertências, temores e conquistas mais antigos da humanidade, guardando-os de modo perpétuo na história. Assim, mito se constituiu como um aparato complexo (veículo e lugar) privilegiado para a imortalização de signos e significados que acompanham o homem em sua trajetória social.

A ira de Aquiles, mote principal ao qual se agregam todos os grandes temas da *iliada*, é mitificada já nas primeiras palavras da obra, uma vez entregue aos dotes da musa Calíope para se transformar em mais do que um terrível sentimento humano, mas no fio invisível que ata as ações de homens invencíveis, deuses todo-poderosos e outros sentimentos igualmente poderosos que todos os mortais trazem consigo:

Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, causa que foi de os Argivos sofrerem trabalhos sem conta e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados e como pastos das aves (HOMERO, s/d, p.43).

O filho quase imortal de Tétis, o maior de todos os gregos, que detinha apenas uma fragilidade física, um calcanhar vulnerável, e outra, de esfera emocional, a ira incontrollável, é uma representação extremada das inúmeras dualidades que caracterizam o humano. De modo semelhante, outros sentimentos e conflitos se configuram, seja através de protagonistas ou coadjuvantes, nos mitos, formando uma teia atemporal de reconhecimento com o homem.

O mesmo teórico discorre sobre o mito na poesia:

Na poesia, o que se revela memória do mito é o apelo do *lógos* para dizê-lo. Por isso, mais no silêncio e no vazio do que nas palavras, sons, gestos e cores, está presente o mito enquanto memória do silêncio da poesia. O rito é o *lógos* se fazendo palavras, música, dança e pintura do mito (CASTRO, Manuel, Mito, 4)<sup>12</sup>.

Conforme as palavras de Manuel Antônio de Castro, o mito possui uma memória, a qual se configura como “memória do silêncio da poesia”. Descrever o “silêncio da poesia” se constitui em uma tarefa complexa. Para tal, institui-se o rito, utilizando, além das palavras, os sons, gestos e cores para expressar as minúcias contidas nessa vasta memória.

No influxo desta riqueza filosófica, antropológica, metafórica, sinestésica, ritualística, poética, que decorre do arcaico, mas se reatualiza constantemente, o mito de Orfeu retrata um músico-poeta dono de um amor trágico, cujos limites transpassam a morte. Os acordes de sua lira, ora alegre, ora triste, são trazidos para a poesia brasileira, mantendo toda a essência do

---

<sup>12</sup> Idem nota 10.



*páthos* existente no mito. O poeta brasileiro, Vinicius de Moraes, escreve sobre Orfeu, mas escreve, sobretudo, como Orfeu, mantendo viva não só a memória, como também, o mito na sua inteireza.

### 1.1 O Clássico: Herança cultural

A partir daqui vai-se percorrer o trajeto das transferências culturais: do clássico ao contemporâneo. O mito de Orfeu, transcultural desde suas remotas origens, será observado em algumas de suas peculiaridades, em paralelo aos elementos órficos existentes na obra de Vinicius de Moraes. Do *corpus* contemporâneo, o “Soneto do Corifeu” e a “Valsa de Eurídice” fornecem esplêndidos subsídios.

Para situar essa enunciação, é necessária uma breve reflexão inicial sobre o clássico. Dentre as mais produtivas conceituações, merecem destaque as definições e empregos do termo em autores como Hegel, Aby Warburg, Gadamer e Hans Blumenberg (NUÑEZ, 2013, p. 29-50)<sup>13</sup>.

Para Hegel (1770-1835), o clássico é “o que significa a si mesmo; por consequência, se interpreta a si mesmo” (*Est.* II, 3). Peter Szondi, na “Poética y filosofia de la historia I” (1992), ao fazer um levantamento da questão, no âmbito dos filósofos idealistas alemães, sintetiza o amplo repertório, a definição e a importância do conceito, na época de Hegel: “O clássico [era] a representação, conceitual do ideal, o acabamento do reino da beleza. Nada pode haver nem chegar a ser mais belo”<sup>14</sup> (SZONDI, 1992, p.238).

Na passagem, o clássico é definido como uma representação ligada ao ideal e ao belo. Percebe-se, então, que na conceituação hegeliana, há um pensamento que se adequa a uma forma. O “belo” seria, portanto, uma representação do clássico, que por sua vez alcança o auge da arte, não podendo ser superado.

Se Hegel foi contestado e mesmo superado pela História da Arte, em função das dinâmicas próprias e autônomas sobre as quais não cabe à disciplina opinar, mas identificar e

---

<sup>13</sup> NUÑEZ, 2012, p. 29-50.

<sup>14</sup> No original: “El clásico [era] la representación, conceptual del ideal, el acabamiento del reino de la belleza. Nada puede haber ni llegar a ser más bello.”

compreender, suas asserções sobre o belo artístico e outras, presentes nos seus cursos de *Estética* (recém-publicados pela EdUSP), serviram de base para produtivas controvérsias e atualização dos fundamentos teóricos das gerações que o sucederam. A teoria estética e a filosofia da história da arte, com e contra Hegel, estão encharcadas do seu pensamento e do culto que ele devotou aos gregos.

Para Gadamer (1900 -1960), “É clássico o que se mantém em face da crítica histórica. [...] É aquilo que se diferenciou, destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros” (GADAMER, 1997, p. 431). Assim, para o autor, o clássico consiste no que sobrevive em meio à transitoriedade histórica e temporal.

Em Aby Warburg (1866 -1929) não se encontra um conceito teórico a respeito do clássico, pois o historiador trocou as definições escritas habituais por um trabalho concreto, extremamente minucioso. Warburg desenvolveu um método, com o qual “desdemonizou” a Antiguidade pagã e a transformou em objeto de análise que explica a metamorfose do clássico, a sobrevivência das imagens pagãs nos artistas clássicos e o Renascimento italiano. Isto gerou um novo panorama para a história da cultura e da arte.

Com a criação do *Atlas Mnemosyne* (WARBURG, 2010), do livro *A Renovação da Antiguidade pagã* (Idem, 2013), entre outros trabalhos, advogou a tese da “continuidade mental” do clássico e demonstrou as transferências da cultura artística entre passado e presente. O clássico era para Warburg, então, seu objeto de incessante estudo, pelo qual buscou estabelecer “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, que carregariam consigo o *páthos*, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental. Essas imagens foram denominadas por ele como *Pathosformeln* – ou “fórmulas afetivas”, que se encontram esplendidamente representadas na iconografia clássica. Esta seria a marca que evidenciaria, em imagens que não estão mortas no passado, mas em movimento, na História da Arte, a *Nachleben der Antiken* (sobrevivência dos antigos), ou seja, a perenidade do clássico.

Hans Blumenberg (1920-1996), por sua vez, criou uma abordagem histórico-filosófica do clássico, evidenciando principalmente o mito na tradição clássica, com intuito de surpreendê-lo como sustentáculo (não como causa ou explicação) da modernidade. A sua obra

*Trabalho sobre o mito*<sup>15</sup> demonstra que os fundamentos de sua argumentação se encontram na análise do repertório clássico. Para Blumenberg, a despeito da importância e da riqueza do patrimônio antigo, a modernidade não precisou abrir mão dos mitos para construir o patrimônio da racionalidade moderna. Sua obra se alicerça na recorrente e também abundante bibliografia clássica para defender a legitimidade da Idade Moderna, seu avanço e sua propriedade irreversível. Como se vê, a prerrogativa blumenberguiana é diametralmente oposta à de Warburg. Mas, não renuncia aos materiais e dispositivos clássicos.

Logo, vale ressaltar que não há possibilidade de pensar o clássico sem remetê-lo aos gregos, pois os “legados” que perduraram com valores referenciais na arte são oriundos dessa cultura. Assim, o clássico não possui apenas valor para si mesmo, mas também para os outros. Por isso sobrevive, conserva sua força, na forma de paradigma ou de alicerce para novos paradigmas que a ele se contraponham, no decorrer do tempo, como herança cultural.

Para desenvolver estas premissas, apresentam-se, num primeiro momento, aspectos da mítica órfica; em seguida, os dois poemas relacionados aos protagonistas do amor que vence a morte, para, finalmente, avaliar o sentido da transferência literária, mítica e poética do Orfeu grego para a lírica de Vinícius de Moraes.

No emaranhado de lendas e tradições que se mesclaram, ao longo das eras, atribuíram-se duas genealogias bastante diferentes a Orfeu. Numa versão olímpica, **mais utilizada**, a titânide Mnemosine e Apolo, o deus admirável da inspiração poética cujos símbolos são o arco e a lira, conceberam a Orfeu. Entretanto, pela religião órfica, Orfeu é filho da musa Calíope, inspiradora da poesia épica, e do rei Eagro, do reino da Trácia: assim se explicam a introdução da religião exotérica, noturna, “extraoficial” e alienígena denominada “Orfismo” – herança do pai estrangeiro – e a excelência da música e da poesia de Orfeu – herança materna. Foi arrogada a Apolo a entrega da lira ao poeta, a qual era utilizada com tal perfeição, que deixava a todos extasiados ao ouvirem seus acordes. Todos os seres, animados e inanimados, cediam ao encanto da sua música.

Orfeu foi um dos argonautas. Era responsável por, através da sua música, encorajar os remadores e soube impedir que o canto das sereias – mulheres-pássaros (APOLÔNIO, *Arg.*,

---

<sup>15</sup> Sobre a obra *Trabalho sobre o mito*, não há tradução em português (trad. espanhola *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona /Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica y Ed. Paidós SAIF, 2003. (Título em alemão: *Arbeit am Mythos*).

IV, 893-894) – seduzisse os que estavam na nau<sup>16</sup>. Ao conhecer a bela ninfa Eurídice, apaixonou-se, recebendo de volta o mesmo sentimento. No casamento dos enamorados, Himeneu, o deus responsável pela felicidade dos matrimônios, foi convidado, mas não teve bons presságios, gerando uma ligeira aflição nos noivos, quando viram sua tocha esfumar.

Ainda recém-casados, sobreveio a tragédia. A beleza de Eurídice fascinou Aristeu, o apicultor, também filho de Apolo. Ao encontrar o admirador, a ninfa fugiu de suas investidas amorosas; pisou, displicentemente, em uma cobra; e, feneceu. Orfeu viu-se desconsolado, espalhando tristes acordes pela terra. Diante da impossibilidade de viver sem Eurídice, resolveu buscar sua amada ou permanecer com ela. Sua música lhe permitiu não só chegar ao mundo dos mortos, como convencer os deuses Hades e Perséfone, soberanos do além, de levá-la consigo, sob a condição de não olhar para trás durante o retorno. Entretanto, Orfeu não resistiu e mirou sua amada, perdendo-a definitivamente. O olhar retroverso do poeta-cantor confere com a natureza do próprio verso que dá forma ao poema – insubmisso à linearidade progressiva e desejoso de sempre novas, insuspeitas figurações.

Após esse acontecimento, a lira do músico só entoou lamentos ou a ausência deles. E seus olhos se afastaram de outras mulheres. A misoginia de Orfeu despertou a ira das bacantes, que decidiram abafar sua música com gritos para matá-lo. Despedaçaram-no e jogaram sua cabeça e a lira no rio que recebeu a partir de então seu nome. As musas puniram as assassinas, transformando-as em troncos de árvores que não poderiam morrer, e, também a Aristeu, matando suas abelhas. Em uma das versões, mais “romantizada”, a lira do poeta foi transformada em uma constelação. Já o casal apaixonado reencontrou-se no firmamento, onde um passou a mirar o outro eternamente.

É fácil perceber que rivalizam, na figura de um único protagonista, o mestre da palavra cantada e o viajante irrefreável. Da Terra ao Hades e ao firmamento, Orfeu transita miticamente, como, ao longo da História, seu culto, sua memória, sua tradição atravessou

<sup>16</sup> Orfeu “tomando em suas próprias mãos a *phórminks* (lira primitiva) da Trácia / prontamente fez ressoar a melodia de uma canção ligeira / de modo que seus ouvidos fossem preenchidos / pelo som do instrumento; a *phórminks* sobrepujou a voz das jovens” (APOLÔNIO, *Argonáuticas*, IV, 906-609. Tradução de Antônio Mattoso). In: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb23/oraculo.htm> Acesso em 25.10.2012.

fronteiras geográficas<sup>17</sup>, desde a Antiguidade, e desta até a atualidade. A respeito da contínua reinvenção do mito de Orfeu, Carlinda Nuñez acrescenta:

Orfeu é uma figura paradoxal da tradição lendária grega que, não tendo sido jamais protagonista de alguma obra emblemática pelo autor ou pelo gênero, tornou-se o emblema da invenção poética e da eficácia da arte. Marcado por uma escuta excêntrica da natureza e por um olhar exclusivista e retroverso, realizou a mais temerária das viagens, a catábase (ida aos Infernos), aventura que remete à condição excepcional de identidades em trânsito e ao orfismo. Ultrapassado por Ulisses, por Jasão, por Dante, por Vasco da Gama e todos os heróis que retornaram, Orfeu ilustra, entretanto, mais que qualquer dos campeões da literatura de *nóstos* (retorno), a maior tendência da história da arte, que é reciclar-se: retorna transfigurado e adaptado à cultura que o chama de volta.[...] [*que são*] evidentes testemunhos da transformação do ‘desejo de conhecer’ encarnado pelos Orfeus ancestrais em ‘conhecimento do desejo’ que [*a poesia*] virtualiza (NUÑEZ, 2006, p.31).

Ao revisitar este mito, destacam-se elementos que permanecem eficientes, na história dos temas literários. Tal qual a inspiração musical e poética, o poder de encantamento artístico do poeta cantor Orfeu está intimamente ligado ao belo; assim também o sofrimento pela perda do objeto amado e a imortalidade da arte e do amor atravessaram os tempos como fonte poética, para uma linhagem temática que jamais se extinguirá.

Dessa forma, é possível afirmar a existência de um caráter clássico – no sentido de duradouro – em cada um dos pontos citados pela sua retomada nas obras literárias. A ratificação disso é a obra de Vinicius de Moraes. A inspiração poética alcança espaço na contemporaneidade.

Vinicius ficou conhecido como o poeta da inspiração. Essa denominação lhe foi atribuída de modo negativo, como uma poesia menor – “poetinha” –, pois era associada a uma produção instantânea, desarraigada de uma construção árdua. Entretanto, isto facilmente se dissolve, perante o fato de que o autor comprovadamente produzia diversas versões antes de alcançar a forma final de seus textos.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Jean-Pierre Vernant perpassa pelo comentário de Platão acerca de *orfeotelestai* (pessoa envolvida na iniciação do orfismo, uma espécie de sacerdote andarilho): “Esses personagens de sacerdotes marginais que, caminhando de cidade em cidade, apoiam sua ciência dos ritos secretos e encantamento na autoridade de Museu e de Orfeu, são de bom grado assimilados a um grupo de mágicos e charlatães explorando a credulidade pública.” (VERNANT, 1992, p.91). Tal apontamento dimensiona a expansão do orfismo na Grécia e fora dela, alcançando grande parte do continente europeu, e também outros, como o africano, com as confluências da religião órfica e judaica-cristã no Egito.

<sup>18</sup> O arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa contém um arquivo de Vinicius de Moraes, no qual há cinco pastas (239, 240, 241, 242 e 243) com as diversas versões dos poemas do autor.

Em relação à arte ligada ao belo, Orfeu encantava com sua música, porque esta continha uma harmonia perfeita. Já Vinicius de Moraes faz do belo seu alimento poético. É por isso que se pode ler o verso de “O poeta na madrugada”: “[...] a visão da beleza era da poesia” (MORAES, 2008, p.66). Desse modo, o poeta deixa claro que a poesia detém o direito genuíno sobre a “visão da beleza”, e assim a ideia do “Belo” é constantemente retomada na obra do autor.

Dois outros motes coligados são o amor e a dor pela sua perda. Orfeu tocava alegremente por amar Eurídice, mas com a perda da amada seus acordes se entristeceram. De igual modo, o músico carioca declara: “dói a vida / tanto em mim / porque eu te amo” (MORAES, 1953). Em Vinicius, o amor gera poesia e causa dor. A dor, por sua vez, não provoca a ausência da arte, porém intensifica ainda mais os versos.

Merece ainda ser ressaltado que o amor poético e a própria poesia não alcançam a morte, mas a transcendem. Nos versos “E como dois antigos namorados/ Noturnamente triste e enlaçados/ Nós entraremos no jardim da morte” (MORAES, 2008, p. 68), a promessa do poeta é eternizar não apenas o amor romântico, mas o poético.

Nessa ponte, entre o Orfeu clássico e o contemporâneo, percebe-se que não há apenas uma tradução das temáticas, mas também da essencialidade poética. Existe uma necessidade órfica de inspiração e produção artística que transcorre como uma herança cultural na obra de Vinicius de Moraes. Ao longo da obra do poeta, há escritos sob a inspiração de Orfeu. Um dos mais tocantes é o “Soneto do Corifeu” (MORAES, 2008, p.57):

São demais os perigos desta vida  
 Para quem tem paixão, principalmente  
 Quando uma lua chega de repente  
 E se deixa no céu, como esquecida.  
 E se ao luar que atua desvairado  
 Vem se unir uma música qualquer  
 Aí então é preciso ter cuidado  
 Porque deve andar perto uma mulher.  
 Deve andar perto uma mulher que é feita  
 De música, luar e sentimento  
 E que a vida não quer, de tão perfeita.  
 Uma mulher que é como a própria lua:  
 Tão linda que só espalha sofrimento  
 Tão cheia de pudor que vive nua.

Este soneto foi escrito para a peça *Orfeu da Conceição*, sendo a fala inicial do Coro, sem título, porque integra um texto teatral; vem apenas introduzido pelo ente dramático encarregado de declamá-lo. Por isso, quando publicado no *Livro de sonetos*, foi intitulado “Soneto do Corifeu”. Desse modo, poder-se-ia questionar o motivo de uma estrutura clássica,

petrarquista, em um texto que seria utilizado como fala de um elemento secundário da ação dramática.

Entretanto, é importante recordar que, além de ser comum a utilização dessa forma poética por Vinicius de Moraes, existe uma ligação com o mito, que é uma constante no contexto clássico. A tradicionalidade deste ente dramático, que traz à cena o chefe do coro grego das solenes tragédias atenienses do séc. V a.C., ressignifica a forma – já não apenas um soneto, mas um soneto sobrecodificado pela sabedoria dos hinos, odes, cantos dos *aedos* arcaicos, mestres da sabedoria (DETIENNE, 1988) que cantavam pela boca dos corifeus, nas orquestras dos teatros gregos.

Na primeira estrofe, é feita uma correlação entre perigo e paixão. Cabe aqui enunciar que a etimologia desta palavra – “paixão” – veicula os seguintes significados: sofrimento, dor profunda e emoções exacerbadas. Nesse viés, é possível entender o termo como uma certa patologia do amor, que confere ao amante e ao próprio amar caráter simultaneamente ativo e passivo: o verbo grego donde se origina o termo “paixão” é *πάσχειν* (*paskhein*), significando ao mesmo tempo agir e padecer os efeitos da ação. Nas palavras, aliás, de Gérard Lebrun, “não existe paixão, no sentido amplo, senão onde houver mobilidade, imperfeição ontológica. Se assim for, a paixão é um dado do mundo sublunar e da existência humana” (LEBRUN, 1987, p. 18). Desse modo, o poeta declara que, para quem vive, esse “sentimento” oferece perigos.

Os perigos da paixão (aliás, de qualquer paixão – amor, ódio, ira, gula, inveja, glória, fama, coragem, riqueza etc...) decorrem, primeiro, do fato de que aqui nos referimos ao *páthos* grego, um pouco diferente da paixão, no sentido que lhe foi atribuído consensualmente: o morno e socializado amor, etapa posterior ao incandescente, arrebatado e até destrutivo *páthos*. Em segundo lugar, o *páthos* da paixão amorosa (como o de qualquer outra de suas modalidades) não se opõe, ao contrário, se articula continuamente ao *lógos* (a razão). Toda vingança ou toda estratégia de aproximação amorosa é um plano muito bem urdido. Hegel mesmo adverte que “nada de grande se fez sem paixão” (apud LEBRUN, 1987, p.25): o *páthos* domina a alma por inteiro, inclusive a inteligência e a razão. A recíproca já não é verdadeira.

Intercalado ao *páthos* e ao *lógos* está o interesse, pendente entre a autoconservação do indivíduo e a segurança política, a manutenção dos contratos ou dos consensos. Ó divisão atroz, que se reabre em novas fendas até o fundo mais fundo dos corações! Desse modo, percebe-se que a “paixão” existe antes do encontro com o outro – “São demais os perigos desta vida / para quem tem paixão [...]” – sendo, então, um rudimento que surge

independente, podendo ser agravado por elementos adicionais, “os perigos desta vida”: “a lua”, “a música” e “a mulher”.

É interessante observar, primeiramente, a íntima conexão entre estes três elementos femininos, sendo os dois primeiros altamente simbólicos e gregos. A lua tem uma ligação com a feminilidade, tanto pelas fases e as interferências na própria fisiologia da mulher, quanto pelas crenças que se desenvolveram ao longo dos tempos, associando mulher à magia e aos ritos secretos que se realizam à sombra, em encruzilhadas e em horário noturno (FRANCHINI, 2007).

A música, arte “musal” por excelência, é a expressão mais contundente dos anjos e da vida celeste (NUÑEZ, 2011). A partir desses elementos, ganha todo sentido o alerta do corifeu: os perigos pertencem a “esta vida”. Nota-se uma sutil referência aos traslados enfrentados por Orfeu entre o mundo dos mortos e o dos vivos.

O primeiro dos perigos foi intensamente poetizado, a ponto de simbolizar um “romantismo” ordinário, como tenta desmetaforizar Manuel Bandeira no poema “Satélite”, no qual exalta a lua libertada dos significados românticos que lhe foram agregados:

Fim de tarde.  
No céu plúmbeo  
A lua baça  
Paira.  
Muito cosmograficamente  
Satélite.

Desmetaforizada,  
Desmitificada,

Despojada do velho segredo de melancolia,  
Não é agora o golfão de cismas,  
O astro dos loucos e enamorados,  
Mas tão somente  
Satélite.

Ah! Lua deste fim de tarde,  
Demissionária de atribuições românticas;  
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,  
gosto de ti, assim:  
Coisa em si,  
-Satélite. (BANDEIRA, 1963, p. 6).

Se por um lado o “satélite” de Manuel Bandeira vale apenas pelo que é, “coisa em si”, desprovido de significados agregados, por outro, a lua de Vinicius de Moraes é acompanhada de todos os símbolos e associações que possam lhe caber. Desse modo, a lua do Corifeu é explicitamente adjetivada como “esquecida”. O esquecimento parece uma condição peculiar



dos enamorados. Não a esmo, o último olhar de Orfeu para Eurídice, no êxodo do Hades, é relatado, em algumas versões, como um olvidamento, “quando Orfeu, num momento de esquecimento, para certificar-se de que Eurídice o estava seguindo, olhou para trás” (BULFINCH, 2002. p.226).

Concomitantemente, o segundo atributo da lua, “desvairada”, encaixa-se na descrição dos apaixonados, portanto, na de Orfeu. Os termos “lunático” e “selenado” são ligados à *luna* e à *σελήνη*, *seléne*, nomes da lua em latim e grego, respectivamente, enquadrando-se ambos no universo da loucura. Orfeu, aluado, perde Eurídice e, a seguir, perde a razão devido à privação de Eurídice. Segundo Foucault: “Loucura é esta renúncia ao mundo; loucura, o abandono total à vontade obscura de Deus; loucura, esta procura cujo fim não se conhece” (FOUCAULT, 1997, p. 38).

A renúncia ao mundo não seria, em Orfeu, apenas uma consequência da dor, mas uma forma de aproximação da amada, pois ainda na concepção do mesmo autor, “Como a morte é o fim da vida humana no plano do tempo, a loucura é o fim da vida no plano da animalidade.” (FOUCAULT, 1997, p. 176). Assim, enlouquecer seria uma forma de morte em vida escolhida por Orfeu, que elege o amor por Eurídice como cerne de seu existir.

Para intensificar os perigos, na segunda estrofe, o poeta adiciona a música, a qual já carrega uma dimensão encantatória. Unindo-se à lua, anunciaria o terceiro perigo, uma mulher. Na estrofe seguinte, há uma especificação: “[...] uma mulher que é feita/ De música, luar e sentimento”. Numa magnífica operação poética, os três elementos passam a integrar a própria natureza da mulher amada, que metaforicamente é musical, enluarada e sentimental. E encerra a estrofe, com um verso que memora a Eurídice, “E que a vida não quer de tão perfeita”.

Na peça *Orfeu da Conceição*, mulher e lua são enunciadas na música de Orfeu. Assim, ambas fruem de uma beleza intrínseca, a ponto de gerar sofrimento, além de paradoxalmente conterem tanto pudor, que vivem nuas. Dessa forma, os elementos que parecem díspares – beleza e sofrimento, pudor e nudez – se associam. Contudo, não deixam de pautar uma contradição, em consonância com a mulher poetizada.

Portanto, é possível ler este soneto como uma apresentação de Eurídice pelo próprio Orfeu, corifeu de sua própria tragédia. Não apenas da figura da amada, mas, ainda, da propiciação de um “enamorar-se”. Este surge envolto aos elementos da natureza, a beleza de uma mulher e a música, que se mostram indispensáveis para o encantamento dos apaixonados.

A tão amada Eurídice, versada inúmeras vezes pelos Orfeus, jamais foi ouvida. O mito faz de sua figura uma matéria germinadora do sofrimento do músico, subsistindo de si apenas

uma expressão significativa, o grito de seu nome pela voz do amado, ao receber o olhar que provocou a despedida categórica. Contudo, na literatura contemporânea, há um canto entoado por Eurídice.

Vinicius de Moraes compôs uma música para sua filha Suzana. Posteriormente, o poeta decidiu atribuí-la à Eurídice, nomeando-a “Valsa de Eurídice”<sup>19</sup>, com intuito de torná-la a representação sonora do amor dos protagonistas de *Orfeu da Conceição*. Advertiu que sua presença seria indispensável, caso houvesse uma nova adaptação da peça. É um dos marcos do início da parceria entre o poeta e Tom Jobim, que foi o pianista a tocá-la, no espetáculo. A harmonia alcança a dimensão de sublimidade, exprimindo uma intensa melancolia. Soa como um profundo choro, que transmite de forma exímia as perdas de Eurídice.

Para comentá-la, apresenta-se a “Valsa de Eurídice”<sup>20</sup>:

Tantas vezes já partiste  
Que chego a desesperar  
Chorei tanto, estou tão triste  
Que já nem sei mais chorar

Oh, meu amado, não parta  
Não parta de mim  
Oh, uma partida que não tem fim

Não há nada que conforte  
A falta dos olhos teus

Pensa que a saudade  
Mais do que a própria morte  
Pode matar-me  
De Adeus.

Os versos desta canção aduzem os sentimentos de Eurídice, a personagem que experimentou a morte duas vezes, tentando se salvar. Na primeira, foge desesperadamente de Aristeu e acaba não vendo a serpente escondida na relva. Na segunda, esperançosa pelo intento do marido em resgatá-la, segue-o arduamente pela subida do Hades, até que tem para si o último olhar do amado, que a entrega, mais uma vez, aos braços da morte.

O primeiro comentário a ser construído permeia o título, “Valsa de Eurídice”. A valsa é uma modalidade de dança cujas origens se deram através dos camponeses alemães. Apesar de ter sido gerada nas classes populares, posteriormente, obteve grande prestígio nas altas

<sup>19</sup> Vinicius de Moraes /Tonga – BMG Music Publishing (World). (Nota da partitura utilizada na peça), 1956.

<sup>20</sup> MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. Companhia de bolso, 2013.

sociedades europeias. Atualmente, é considerada uma dança clássica, a qual incide, prioritariamente, em ocasiões especiais, as duas mais importantes, na cultura brasileira, são: festas de quinze anos e casamentos.

Dessa forma, percebe-se que essa dança carrega um simbolismo ligado à transição. Conforme foi citado, as ocasiões nas quais é mais apreciada representam passagens: a menina, ao completar quinze anos, dança uma valsa com um rapaz, sinalizando a permuta da infância com a puberdade; e, nos casamentos, a noiva costuma dançar com o noivo e o pai, simbolizando a formação de uma nova família e a despedida da anterior.

A composição da valsa está intimamente relacionada à semântica do termo, o qual abarca os seguintes significados: “dar voltas”, “girar”, “rodar”. A partir disso, é possível constituir um paralelo com Eurídice em seus ciclos pelo mundo, dos vivos e dos mortos. A ninfa entoa sua valsa a seu par, Orfeu, que durante a dança afastou-se e aproximou-se em compassos inesperados. Ao perceber que seria aquele o último passo de Orfeu ao seu lado, Eurídice continua sua valsa, solitária, constituindo o ato como um apelo ao retorno do amado.

Na primeira estrofe, há um lamento pelas diversas partidas de Orfeu. O amado era marinheiro, sua vida se dividia entre os acordes da lira e as ondas do mar. Tudo é oscilação, pendência, movimento anímico, simbólico – movimento aquático, ondas sonoras – no fazer órfico. As separações teriam causado tamanha tristeza e choros, que não cabia aos gemidos outra forma, senão o canto. A declaração de Eurídice é feita, prioritariamente, em primeira pessoa, o que reforça a ideia de um rompimento do silêncio. Desse modo, a amada, por tantos anos, torna-se amante, tão enamorada e triste quanto o Orfeu.

A segunda estrofe contém uma desesperada súplica para que seja mantido o amor que acabara de perder. O amado não poderia partir do lugar em que estava, na própria amada. Assim, Eurídice, envolvida no imaginário da viagem, chama a morte, metaforicamente, de “partida [que] não tem fim”.

Em seguida, menciona o elemento que encenou a intensa separação, o olhar: “Não há nada que conforte/ A falta dos olhos teus”. Dessa forma, é válido direcionar essa questão ao seguinte pensamento Szondi (1992, p.260):

Portanto, dos cinco sentidos apenas entram em questão a visão e a audição, que Hegel chama os dois sentidos teóricos, a eles agrega em terceiro lugar a representação sensível, a recordação, a conservação das imagens.<sup>21</sup>

Nesse viés, o autor aborda os sentidos essenciais para a arte. Hegel descarta os demais, elegendo a audição e a visão como prioritários, e, ainda, a memória como o terceiro elemento na representação sensível. Desse modo, confirma-se a ideia de que “O olho e o ouvido recebem, por conseguinte, mais do que imagens visuais e acústicas: a eles chegam percepções sensíveis, intelectuais e até espirituais.” (NUÑEZ, 2011, p. 141).

Por isso, a “Valsa de Eurídice” e o mito, em sua centralidade, conciliam os três elementos apazivelmente: as pautas principais do mito passam pela **música** de Orfeu; a lembrança do amor perdido é **viagem** metafórica empreendida pelos apaixonados, seja em vida, seja quando um deles morre (“parte”); e o **olhar** incongruente de Eurídice, olhar meio lunático, muito feminino, totalmente musical, ressoa – é olhar que enlouquecidamente canta a saudade e a possibilidade de retorno do distante, ao menos na imaginação, na memória, na lembrança.

Seguindo o mesmo compasso, percebe-se que, além das duas mortes, Eurídice temia enfrentar a terceira e mais impetuosa, causada pela saudade. O “Adeus” seria mais danoso que todos os outros malfeitos de seu infortúnio destino. Então, encerra seu doloroso canto, pedindo que o amado “pense” na sua “paixão”.

Portanto, verifica-se que a valsa alcança uma elevação não apenas por sua beleza. Mas, também, por ser um “recado” da amada para Orfeu por meio da forma elementar de que o mito é investido: a música. Um dos motivos do amor de Eurídice seria seu encantamento pelos acordes órficos, que rotineiramente eram entoados em sua homenagem. Assim, ao perder Orfeu, ficou desprovida de tudo o que lhe proporcionava felicidade: o amor e a música do amado. Ao perder Eurídice, desfaz-se a própria essência de Orfeu: a musicalidade (SOUSA, 1973).

Assim, conclui-se que há diversas representações do clássico nas obras contemporâneas. Existem conceitos resguardados que atravessaram a literatura por meio das transferências culturais, aportando-se na modernidade como seus pertencentes natos. Ao

<sup>21</sup> No original: Por tanto, de los cinco sentidos sólo entra en cuestión la visión e el oído, que Hegel llama los dos sentidos teóricos, a ellos agrega em tercer lugar la representación sensible, el recuerdo, la conservación de las imágenes.

retomar o mito de Orfeu, entram em questão simbologias artísticas que, na ambientação clássica, tornam-se difusas e, assim, se obscurecem. Desse modo, são percebidas ressonâncias, repercussões, como as possíveis representações de Eurídice.

Nesse ínterim, Orfeu ultrapassa a imagem de amante fervoroso, para que se revela como poeta dependente de sua “Musa inspiradora”. Sua ida ao mundo dos mortos mostra o intuito desesperado de resgatar o que fazia dele um músico da perfeição. Sem a inspiração, sua essência se esvaia. Cabe ainda uma alusão ao conjunto da obra de Vinicius de Moraes. Pode-se afirmar que, apesar de ser conhecido pela aproximação com o popular, devido à abordagem de temas descontraídos, manteve os padrões clássicos, sobretudo, quanto à forma poética. Destaca-se, ainda, que há em Vinicius uma essência soturna, mística, misteriosa, que são as propriedades da identidade órfica. Como ratificação disto, evidencia-se a constante busca pela inspiração artística, a exaltação do “Belo” e o sofrimento pelo amor perdido.

Eurídice, que teve trocadas a vida pela morte, o corpo pela alma e, finalmente, a imaterialidade desta pelas sombras do nada, transfere sua vivência mítica para o poeta brasileiro do séc. XX; interfere poderosamente no imaginário amoroso de Vinicius de Moraes, identificado com Orfeu, poeta musical. A força do mito de Orfeu se concentra nos dois poemas aqui estudados, mas se dissemina pela obra de Vinicius, de tal forma que é mesmo possível identificar o contemporâneo poeta e músico como uma personificação do Orfeu. Muito provavelmente o próprio poeta assim o considerasse.

## 1.2 O legado órfico na poesia brasileira

A história de Orfeu não repercutiu apenas como mito, mas perpassou pela cultura de modo amplificado, trazendo a luz até mesmo a uma religião, a qual era regida por regras alimentares, condutas de purificação e cultos órficos. O Orfismo, como uma das mais importantes ramificações do dionisismo, expandiu-se na cultura grega de tal modo que, segundo estudiosos, teria dividido os seguidores de Apolo.

Dante Tringali afirma que:

Acima de tudo, convém reter que o orfismo é uma religião de mistérios, isto é, de iniciação, de doutrina secreta. Compreende uma dogmática, uma moral, uma ascese, uma liturgia. E, em oposição às demais religiões gregas, como a de Apolo por exemplo, ela envolvia totalmente a vida do indivíduo (TRINGALI, 1990, p. 19).

Há nesse mito uma estreita relação com elementos místicos. Contudo, o orfismo – com extensão mística e, sobretudo, mítica – abrange toda a poesia relacionada ao mesmo. Quanto à literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, é possível perceber a existência de um legado órfico.

O imaginário órfico percorre a cultura brasileira desde os seus primeiros escritos, conforme explica Carlinda Nuñez:

Já na *carta* de chamamento do território endereçada ao rei de Portugal (Arroyo 1976), nos relatos de viajantes e nos poemas, peças de teatro, orações e toda sorte de documentos do período colonial brasileiro, irrompem referências, alusões e principalmente o maravilhamento da viagem sem precedentes, experimentada como catábase (NUÑEZ, 2012, p. 65).

Uma referência nítida dos influxos órficos no Brasil se encontra no maior ritual, místico e folclórico, existente na cultura nacional, o carnaval. Nele, o país, palco de oposições extremas, conflui as disparidades para um festejo inebriante, dionisíaco e órfico. O carnaval é o rito de passagem para o mundo do encantamento, mesmo que temporário (NUÑEZ, 2012). Além disso, na esfera literária, elementos como: lua, sombra, morte, passagens, amor perdido, mulher impossível, música, entre tantos outros remetem ao universo de Orfeu. Além destes signos, se não há jejum, no período carnavalesco, como é estatutário para o órfico, por outro lado, o desprendimento do folião à aventura de quatro dias, as jornadas ao e com o desconhecido e a fantasia do encontro de mascarados podem ser identificados como elementos dionisíacos aos quais aderem marcas muito conhecidas da saga de Orfeu.

O pesquisador Antônio Donizeti Pires explica que é possível detectar a presença de Orfeu em pelo menos três fases da poesia brasileira, conforme explicita:

[...] na primeira (que vai, grosso modo, do Barroco ao Parnasianismo), ele é apenas tema e motivo, como constatamos em poemas de Gregório de Matos, Silva Alvarenga, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Raimundo Correa ou Olavo Bilac. [...] No segundo modo (que pode englobar Simbolismo e Pré-Modernismo, abarcando os anos de transição de 1893 a 1923), já subjaz certa cosmovisão órfica na obra de alguns poetas, notadamente Cruz e Sousa. Outros, que poderíamos considerar da “Segunda Geração Simbolista” (Ernani Rosas, Alceu Wamosy, Homero Prates, Clemente Ritz...), por certo aproveitaram o intenso trabalho de Dario Veloso em Curitiba (onde o Simbolismo brasileiro mais tingiu-se de postulados esotéricos), poeta que, apegado ao rito, ao mito e à iniciação, fundou o Instituto Neo-Pitagórico (1909), sediado no Templo das Musas, bem como ressuscitou festas pagãs gregas a estas consagradas [...] No terceiro momento (a partir dos anos 1940/50 até a esta parte), decerto por influxo da divulgação, entre nós, de poetas como Rilke e Fernando Pessoa, constata-se a configuração mais plena e efetiva de uma poesia realmente órfica e original, cujos vários matizes podem: a) misturar elementos mítico-poéticos e místico-religiosos típicos do ciclo de Orfeu (Dora Ferreira da Silva); b) acrescer a estes atributos católico-cristãos (Jorge de Lima); c) emular Orfeu com o poeta moderno decaído, sem função na sociedade capitalista (Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade); d) explorar uma imagética mais tradicional, em termos de tema e motivo, dos vários mitemas que

compõem a trajetória do lendário poeta-amante (Dante Milano, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Marly de Oliveira); e) aclimatar Orfeu à realidade social brasileira (Vinicius de Moraes, no teatro) etc. (PIRES, 2011).

Dessa forma, destacam-se quatro autores modernos com traços órficos, que se apropriaram da temática de modo mais profundo: Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes.

O primeiro deles, Murilo Mendes (1901-1975), experimentou uma poesia órfica por excelência. Na primeira fase poética, despiu-se de conceitos meramente carnais e mergulhou em uma lírica religiosa, sublime, aproximando-se de modo demasiado do orfismo. Alfredo Bosi o apresenta como “poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais” (BOSI, 2006, p. 447).

Bosi afirma que, como místico, o poeta carrega a marca da ligação do homem com a totalidade. Em parceria com Jorge de Lima, fez o livro *Tempo e Eternidade* (1935). Este é marcado pela ascensão religiosa, cujo propósito estabelecido foi de “restaurar a poesia em Cristo”.

Ao longo da produção poética de Murilo Mendes, Orfeu aparece como uma marca constante, seja pela referência explícita ao nome do herói grego, pelas temáticas que tangem o mito. Observe-se o poema “Orfeu Desolado” (MENDES, 1994, p.551):

Antigas de púrpura,  
Bacantes me dilacerais  
Com gritos vermelhos  
De hoje e outrora,  
Bacantes em espuma e fúria.

Abandonado pelo Canto  
Vossas garras afiei,  
Bacantes urlantes:  
Insone poeta me arrasto  
Em túnel de sombra e ruínas.

Meu coração feristes  
Com mil agudos lanhos,  
De todo abismo surgindo,  
Bacantes em coro cortantes:  
Metal e cinza gostei.  
Bacantes a lira lamenta  
O mar limítrofe,  
O vento vermelho que a mantinha.

Eurídice! Eurídice!  
Casta coluna perdida  
Entre mármore atômicos:  
Que os elementos se alterem,  
Troquem suas propriedades  
Para que sob o céu dissolvido  
E montanhas recuando eu te abrace,

Mesmo inútil, já desfeito,  
 Mãos de órbitas vazias,  
 Transpondo sem lâmpada o Aqueronte  
 Sob o silvo das antigas  
 Bacantes.

Neste poema, Murilo Mendes traz à tona toda a escuridão do contexto da morte de Orfeu. Os acontecimentos poetizados se dão em uma sequência dolorosa de morte agonizante, quando Orfeu é despedaçado pelas bacantes, e um novo percurso obscuro o leva de volta para o mundo dos mortos. Durante o trajeto, Orfeu estima uma mudança incabível para abraçar Eurídice mais uma vez: “Que os elementos se alterem,/ Troquem suas propriedades/ Para que sob o céu dissolvido/ E montanhas recuando eu te abrace,/ Mesmo inútil, já desfeito,”.

Na segunda estrofe, os versos “Abandonado pelo Canto/ Vossas garras afiei,” o “eu” lírico assume a culpa pelo ocorrido, afirmando que, após ter sido deixado pelo canto, incitou à ira das suas assassinas. Assim, sendo um ser indissociável da sua música, ao perdê-la, causou desequilíbrio no mundo que o cercava.

A empatia entre o “eu” lírico e o Orfeu do mito se entrelaça ao ponto de se tornarem um. No verso “Insone poeta me arrasto”, essa empatia se amplia, alcançando o “eu” empírico. O poeta moderno se mescla com o do mito na poetização de suas dores. Murilo Mendes se faz poeticamente órfico, espalhando melancolia em todas as suas expressões. Contudo, sobressai no poema a essencialidade musical, não apenas da forma do mesmo, mas da temática.

Há uma música constante nos versos, que é regida pela enunciação do eu lírico. O acorde inicial ecoa do verso: “Com gritos vermelhos”. Este é o som predominante da primeira estrofe, cujo objetivo concerne na apresentação das Bacantes, as quais se destacam pela fúria ao dilacerá-lo. Desse modo, os gritos, vermelhos do sangue de Orfeu, soam estrondosamente, introduzindo a música.

Na estrofe seguinte, os versos “Abandonado pelo canto/ Vossas garras afiei./ Bacantes urlantes” designam gradativamente: pausa – pelo recesso do canto de Orfeu; som agudo – das garras das bacantes sendo afiadas pelo descaso do poeta, e som tempestuoso (“urlante”) – dos gritos que ressoam das mesmas ao atacá-lo.

Nos versos posteriores, “Meu coração feristes/ Com mil agudos lanhos,” a descrição dos golpes dados no coração de Orfeu é acrescida do adjetivo “agudo”, continuando a representação musical da cena. O acorde seguinte soa no verso “Bacantes em coro cortantes”. Neste, a música é tomada pela voracidade do coro de vozes afiadas.

Percorrendo o poema, encontra-se o verso no qual a lira, instrumento elementar de Orfeu, é mencionada como participante da dor: “Bacantes a lira lamenta”. O lamento da lira,



essencialmente melódica, insere mais uma nota à sinfonia. Além disso, outro elemento sonoro surge, o vento, “O vento vermelho que a mantinha”. Este possui a mesma cor dos gritos das bacantes, a cor do sangue do poeta. Os mesmos ventos que guiavam e afrontavam Orfeu em suas andanças pelo mar assobiam no momento de sua morte.

Nos últimos versos: “Transpondo sem lâmpada o Aqueronte/ Sob o silvo das antigas/ Bacantes.”, o eu lírico encerra sua trajetória e, também, o seu canto com a melodia funesta, entretanto, mais harmônica e suave, com os assobios das “antigas bacantes”, despidas da ira, para a alma já sem corpo de Orfeu.

Esse curto trajeto pelo poema de Murilo Mendes, que muito se identifica com uma ode fúnebre, revela não apenas a existência da temática órfica na literatura do autor, como, ainda, a aproximação entre o mesmo e a personagem de sua poesia. Apesar de envolvido com uma poética religiosa, não renunciou a se apropriar do tema de Orfeu, ainda que oriundo da cultura pagã, pois há uma intrínseca assimilação de traços do mesmo em Murilo, que ganham voz nesse poema, ao mesmo tempo em que dão voz à música entoada nesses versos e na poesia muriliana.

O caráter órfico da poesia muriliana foi exaustivamente abordado por Francis Paulina Lopes da Silva. Em *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado* (SILVA, 2000), a ensaísta aponta as constantes alusões à imagem da amada, que se esvoa em sonho, as metamorfoses, o tom apocalítico e surreal do eu-lírico, as reiteradas referências à sombra e obscuridade, reforçando tanto a cumplicidade dos amantes quanto a criação poética. O poema “Mulher” se calca evidentemente em Eurídice:

Mulher  
Ora opaca ora translúcida  
Submarina ou vegetal  
Assumes todas as formas  
Desposas o movimento.

Sinal de contradição  
Posto um dia neste mundo  
Tu és o quinto elemento  
Agregado pelo poeta  
Que te ama e te assimila  
E é bebido por ti.

Tu és, na verdade, mulher,  
Construção e destruição. (MENDES, 1994, p. 350)

O trabalho de Lopes da Silva detalha todas as conexões entre os dois universos que aqui estão sendo desenhados – de apropriação do clássico (órfico) por um poeta brasileiro. Não deixaremos, entretanto, de ressaltar a incorporação do tema mítico por excelência, as

metamorfoses, à poética de Murilo Mendes. Onde este traço muito peculiar de sua poética se superlativiza é na última obra publicada em vida, *Convergência*, de 1970, muito evidentemente nos Murilogramas e nos Grafitos. Tanto nuns quanto noutros, o poeta incorpora elementos da vida e da obra de alguns artistas, com a habilidade de fornecer crítica e homenagem, enquanto produz um transporte poético – dos processos musicais ou plásticos para os versos. Murilo escreve ao estilo, por exemplo, de Monteverdi, no Murilograma, que analisa a versão monteverdiana da ópera *Orfeu*.

O segundo poeta órfico, Jorge de Lima (1895-1953), construiu uma obra ampla, abrangendo temáticas distintas, as quais perpassaram pelo humano e o divino. Assim, empenhou-se em uma poesia social, tangendo, sobretudo, a negritude, como, também, aproximou-se significativamente do substancial, metamórfico e da poética cristã.

Segundo Alfredo Bosi, “O roteiro da sua produção foi pontuado pela descida às fontes da memória e do inconsciente” (BOSI, 2006, p.452). Destaca-se aqui a obra *Invenção de Orfeu*, constituída por cantos épicos intimamente ligados aos clássicos: *A divina comédia*, de Dante Alighieri; *Os lusíadas*, de Camões; e a *Bíblia Sagrada*, da tradição judaico-cristã.

A respeito dessa obra, Bosi afirma:

O equilíbrio métrico e estrófico rompe-se na febril “biografia épica” que é *Invenção de Orfeu*, poema em dez cantos ainda à espera de uma exegese capaz de descobrir a unidade subjacente ao vasto arsenal de signos e símbolos que o poeta organizou em torno de alguns motivos recorrentes: a viagem, o descobrimento da ilha, o subsolo da vida e do instinto, os círculos do inferno e do paraíso, Orfeu e a musa de vários nomes (Amada, Beatriz, Inês). As presenças de Camões e Dante explicam-se pelo próprio desígnio de Jorge de Lima: construir uma epopeia centrada no roteiro do homem em busca de uma plenitude sensível e espiritual. (BOSI, 2006, p. 456).

A relação entre a obra de Jorge de Lima e o mito de Orfeu não se limita ao título desse livro. Todavia, trata-se de uma escrita órfica, inspirada nas metamorfoses e no substancial da existência humana. No canto V da obra mencionada (LIMA, 2005), é possível perceber o sofrimento do “eu” lírico que, com a “alma perdida”, busca no “antes” a explicação para a sua dor:

Agora o sem senso  
 sorriso nos ares,  
 minha alma perdida,  
 os vales lá embaixo  
 de minhas lonjuras  
 de não existido,  
 parado nos antes,  
 nem sei de pecados,  
 nem sei de mim mesmo,  
 eu mesmo não sou  
 nem nada me vê;  
 ausentes palavras  
 não soam no vácuo  
 dos antes das coisas,  
 das coisas sem nexos,  
 nem fluidos. Só o Verbo  
 chorando por mim.

Confuso, em meio à tristeza, declara: “eu mesmo não sou”. Esse canto faz uma nítida referência à figura de Cristo, explícita nos últimos versos: “nem fluidos. Só o Verbo/ chorando por mim”, observado através do uso do termo “Verbo” em letra maiúscula, o *Lógos* (Λόγος), princípio de toda ação.

Esse vocábulo possui uma rica simbologia nas Sagradas Escrituras. É teológico o início do quarto livro do Novo Testamento:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. (João 1, 1-4).

O “Verbo” é descrito, todavia, como “arkhé”, ἀρχή, princípio de todas as coisas; companhia de Deus na Criação; e, ao mesmo tempo, o próprio Deus. Em versículos seguintes, João escreve: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do pai, cheio de graça e de verdade (João 1, 14).”. Assim, o “Verbo” termina por se configurar como Jesus Cristo. No poema de Jorge de Lima, o “Verbo” é o intercessor, aquele que chora, solitariamente, pelo infortúnio do homem que sofre, o qual, no fim, pode ser até mesmo o próprio Cristo, o “Verbo”.

Entretanto, mesmo que haja um viés religioso – cristão –, a aproximação com Orfeu não pode ser excluída, pois este é um dos grandes representantes míticos do estereótipo do sofrimento. Após a perda de Eurídice, o músico assume a sentença de um “não existido” e decide se deixar apoderar pelo silêncio: “ausentes palavras/ não soam no vácuo”.

Além do mais, há uma vertente que relaciona o orfismo e o cristianismo. Dante Tringali destaca que:

O problema da relação entre orfismo e cristianismo tem muito de fascinante. Acredita-se num contato entre ambos os movimentos, senão influências, ao menos analogias inúmeras. A filosofia grega teria penetrado no cristianismo através do orfismo. Defende-se a tese de que São Paulo teria sido órfico antes de se converter ao cristianismo. Qual o significado da representação de Orfeu nas catacumbas cristãs? É que, sem dúvida, os cristãos viam nele uma prefiguração de Cristo, um profeta iluminado que teria participado da revelação mosaica! Só isso explicaria tanta sabedoria num pagão (TRINGALI, 1990, p.22).

Com a “alma perdida”, o músico trilha um caminho rumo ao seu calvário. Abandonado por sua música, a lira se torna insignificante. Ausente de Eurídice, Orfeu se afigura em um andarilho solitário, cuja existência perde o cerne, “Agora sem senso”.

Jorge de Lima encarna Orfeu poeticamente na medida em que conduz versos envoltos em profundos sentimentos humanos, em geral melancólicos, como a dor de uma perda, do abandono ou da solidão. O poeta atinge um nível ainda maior quando relata os sentimentos sublimes de Cristo. Contudo, em um mergulho mais intenso, decide inventar uma figura mítica, já conhecida pelos homens, mas com os moldes de suas mãos. O Orfeu inventado pelo poeta é símbolo de uma proximidade peculiar, pois Jorge de Lima não se conformou com o Orfeu do mito, e necessitou criar um a seu modo, em dez cantos da poesia.

Outro autor brasileiro detentor da faceta disto que podemos chamar síndrome poética de Orfeu é Carlos Drummond de Andrade (1905-1987). Este experimentou a poesia de diversas formas, criando distintos “momentos poéticos”. Suas primeiras obras são, em geral, de caráter introspectivo, nas quais se mostra deslocado do mundo. Em um momento posterior, voltou-se para uma poesia engajada, refletindo sobre as crises sociais. Nesse momento, publica o poema, no livro de igual título, “Sentimento do mundo” (1940).

No mesmo, expressa, entre outros sentimentos, o seu envolvimento com a solidão. Em versos como “Quando os corpos passarem,/ eu ficarei sozinho/ desfiando a recordação” (“Sentimento do mundo”, 1940), fica clara a capacidade que o verso drummondiano tem de expressar a visão do poeta frente a uma tragédia, a própria alma erma que encontra na recordação (etimologicamente, retorno ao que ficou preservado no coração) uma maneira de reabitar seu mundo.

Dessa forma, a memória configura lugar de destaque na poesia drummondiana. Em seu último momento poético, dedica-se às nuances da recordação. No poema “Memória” (DRUMMOND, 2012, p. 26), expressa sua condição perante o que foi perdido, conforme pode ser observado nos versos da primeira estrofe: “Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração”.

Em Drummond, tudo permeia o sentir. A dor, o viver, o pensar e todas as demais matérias emergem como sentimento. Segundo Bosi, “[...] o *sentimento do mundo* do poeta,

também negativo na medida em que se ensombra com os tons cinzentos da acídia, do desprezo e do tédio, que tudo resulta na irrisão da existência.” (BOSI, 2006, p.441). O poema “Memória”, de igual forma, dedica ao que se perdeu a confusão da existência do “eu” lírico. A aproximação com Orfeu se torna legítima através da forma intensa pela qual a poética drummondiana se manifesta. Nos versos de “Legado” (DRUMMOND, 2012, p. 19), o poeta discursa a respeito da herança que ele próprio deixaria.

Que lembrança darei ao país que me deu  
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?  
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu  
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?  
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.  
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,  
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,  
uma voz matinal palpitando na bruma  
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso  
na vida, restará, pois o resto se esfuma,  
uma pedra que havia em meio do caminho.

No segundo verso, “tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?”, a menção do “sentir” ratifica a expressividade desse elemento na obra do autor. A herança poética a ser deixada deveria perpassar as três claves essenciais da poética de Drummond: a lembrança, a sabedoria e, prioritariamente, o sentir.

A segunda estrofe é demasiada expressiva. Nela, o “eu” lírico convoca um interlocutor ao poema, o mundo. Este havia sido o grande instigador de sua poesia, o “vasto mundo” admirado pela sua imensidão, a qual era menor apenas do que o coração do poeta. Em “Sentimento do mundo”, declara “tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo,”.

As mãos do poeta sustentavam o sentimento do mundo. Desse modo, o verso “Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti” pode ser compreendido nos contornos dessa intimidade, constante, entre o poeta e seu interlocutor, o mundo, no decorrer da construção de sua obra.

Os versos seguintes mencionam Orfeu, “Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,/ a vagar taciturno, entre o talvez e o se”. O músico surge como um caminhante que vaga “taciturno”. O silêncio é, então, característica do músico-poeta, envolvido pelos questionamentos e dúvidas. Assim, constitui-se uma linha de identificação entre o “eu” lírico e Orfeu.

Na estrofe seguinte, enuncia-se que não será deixado “nenhum canto radioso”. O silêncio recebe, assim, maior ênfase ainda, sendo a escolha de Orfeu, em seu momento de dor, e do “eu” lírico, ou empírico, na contagem para o término de seus dias. O poema termina, ratificando a fugacidade da vida, da qual tudo se esfumará, exceto “uma pedra no meio do caminho”.

Portanto, o poeta deixa como herança uma pedra, objeto estático e silencioso, em lugar das palavras, cambiantes e barulhentas. Nesse viés, pode-se observar que o “patrimônio” cedido por Drummond é, também, oriundo de Orfeu, o qual, em seu último momento, absteve-se das palavras e escolheu o silêncio como sua marca. Todavia, além da pedra, Carlos Drummond de Andrade construiu um legado poético amplo, por vezes, taciturno e vagante como Orfeu.

As breves indicações aqui reunidas sobre estes gigantes da poesia brasileira, nos quais se evidencia com toda clareza o órfico como referente, não devem sugerir uma hierarquia entre eles, nem deles em relação a Vinicius de Moraes, o principal foco deste trabalho. Se Murilo, Jorge de Lima e Drummond são quase apenas mencionados, a razão principal de sua presença aqui é demonstrar que, no recorte da geração a que eles pertenciam, o signo órfico figurava com clareza. Luzia significativamente, como referência, na constelação do imaginário social dos loucos anos 1920, no mundo e no Brasil, e se infiltrou na atmosfera urbana (SEVCENKO, 1992), tendo firmado um campo de sugestão para a produção poética e artística<sup>22</sup>, graças ao poder da imagem impregnante deste Orfeu oficiante de êxtase (DODDS, 1988, p. 162-173), reformador do culto dionisíaco, portador de novas epifanias e esperanças escatológicas (ELIADE, 1978, p. 216-217) cultuado por poetas, pintores, cineastas e intelectuais.

De Portugal chegaram ao Brasil os dois únicos números da revista *Orpheu*, fundada em 1915, tendo o diminuto grupo formado por Fernando Pessoa e seus heterônimos, Mário de Sá-Carneiro e Amadeu de Souza-Cardoso (residentes na França) e Santa-Rita Pintor (artista plástico que transformou o *métier* em pseudônimo) à frente, resguardando o futurismo como

---

<sup>22</sup> Em *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo e cultura nos frementes anos 20 (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), Nicolau Sevcenko descreve a efervescência desta geração que sucede ao Decadentismo europeu, aos estilos *Arts Nouveau* e *Déco* e avança às vanguardas, que se alastram pelo mundo, fascinadas pela narcose, as brumas e promessas esplendidamente reunidas na escatologia órfica.

ideal estético. Cada qual, curiosamente, ilustrava um aspecto do orfismo arcaico – a multiplicidade de almas, o estrangeirismo, a metamorfose.

Sintonizados com um sentimento dominante no *milieu* artístico<sup>23</sup>, a revista órfica de fala portuguesa recobrou existência no Brasil. Aqui, a revista *Orpheu* serviu de inspiração e antecipou as tendências artísticas que eclodiram posteriormente, além de um ciclo de inúmeras revistas literárias criadas por poetas brasileiros, como as que marcaram o Movimento Modernista, a “Klaxon” e a “Revista de Antropofagia”.

A terceira edição de *Orpheu*, que não foi vendida por questões financeiras, continha em sua programação o poema “Além-Deus”, de Fernando Pessoa. Observem-se as duas primeiras estrofes da primeira parte, intitulada “Abysmo” (PESSOA, 1997, p. 112):

Olho o Tejo, e de tal arte  
Que me esquece olhar olhando,  
E súbito isto me bate  
De encontro ao devaneando —  
O que é ser-rio, e correr?  
O que é está-lo eu a ver?

Sinto de repente pouco,  
Vácuo, o momento, o lugar.  
Tudo de repente é ôco —  
Mesmo o meu estar a pensar.  
Tudo — eu e o mundo em redor —  
Fica mais que exterior.

O poema se interliga à imagem do rio, não apenas pelo olhar do “eu” lírico para o mesmo, mas através da *mimesis* do ser poético que se faz rio, imaginando-se como tal. A relação com Orfeu se estabelece desde então por ser o legítimo poeta que se tornou rio, ao ter sua cabeça lançada nas águas do Ebro. Seguindo a melodia poética, instaura-se um grande vazio, motivador de um afastamento ainda maior do poeta, “Tudo – eu e mundo em redor - / Fica mais que exterior.”. O sentimento de vazio é uma constante na poética órfica. Vinicius de Moraes, também, partilha do mesmo sentimento, conforme observa-se nos versos do poema

<sup>23</sup> Sevcenko registra o fragmento de uma carta de Pessoa a Marinetti, de 1917, em que ele define a orientação do movimento órfico português: “Como vós, eu condeno o simples racionalismo; portanto penso que devemos caminhar no seu sentido e ultrapassá-lo. Ora, para ultrapassá-lo e atingir assim o Infinito, nós temos primeiro que atravessá-lo [...] Este [caminho] não pode ser descoberto senão pelos sentidos, a tal ponto que a razão metafísica das coisas se descubra pelo pensamento puro, numa pureza inteiramente emocional. [...] Vós sois desse lado do pensamento (desse lado aqui); eu prefiro o seu outro lado, seu lado puro [...]”. (SEVCENKO: op. cit., p. 212).

“Vazio”: “Tudo é deserto, minha alma é vazia / E tem o silêncio vago dos templos abandonados.” (MORAES, 1976, p. 76).

Enfim, o autor no qual mais interessa, para essa pesquisa, evidenciar o legado órfico é Vinicius de Moraes. O poeta vivenciou uma história de longos anos com Orfeu. Tudo começou em 1942. Vinicius estava envolvido com a leitura dos mitos gregos e, ao mesmo tempo, recebia o amigo poeta norte-americano Waldo Frank, conduzindo-o aos pontos “populares” do Brasil. As favelas cariocas e os locais de cultivo das religiões afrodescendentes se sobressaíram no roteiro.

Segundo relato do poeta, quando estava lendo um livro de mitologia grega, na casa de um amigo em Niterói, ouviu o batuque vindo do morro. A partir disso, a música dos cariocas, o samba, foi identificada pelo poeta como órfica, e os negros como mitológicos. Durante alguns anos, Vinicius amadureceu esse enredo e, em 1956, *Orfeu da Conceição* estreou no Rio de Janeiro, dando vida a um Orfeu brasileiro e negro, sendo este último traço exigência do poeta, pois todo elenco deveria ser de “raça negra”.<sup>24</sup>

A peça foi construída minuciosamente. Destacam-se, em sua organização, as músicas compostas para serem entoadas pelo coro, o qual, assim como na tragédia grega, era responsável por narrar através do canto. Com o mesmo título da peça, foi lançado um LP, 1956, contendo seis canções e o “Monólogo de Orfeu”<sup>25</sup>. Este evidencia o quanto Vinicius carregou o legado órfico, entretanto, sem se afastar por completo de sua própria essência poética, brasileira e moderna. Observa-se a primeira estrofe:

Mulher mais adorada!  
Agora que não estás,  
deixa que rompa o meu peito em soluços  
Te enrustiste em minha vida,  
e cada hora que passa  
É mais por que te amar  
a hora derrama o seu óleo de amor em mim, amada.

Nos versos, é possível notar a figura da mulher amada, a “mais adorada”, sendo evocada, pois sua ausência é causadora do sofrimento profundo do músico. Esta permanece “enrustida” na vida de Orfeu, impossibilitando que seja arrancada sem que parte dele pereça

<sup>24</sup> Tais informações se encontram no site: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>

<sup>25</sup> MORAES, Vinicius de. “Monólogo de Orfeu”. In: *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Orquestra Oden, 1956.



também. O tempo, por sua vez, surge como um carrasco impiedoso do amante desolado. A segunda estrofe expressa o estado de confusão no qual o enamorado se encontra distante do objeto de desejo.

E sabes de uma coisa?  
Cada vez que o sofrimento vem,  
essa vontade de estar perto, se longe  
ou estar mais perto se perto  
Que é que eu sei?  
Este sentir-se fraco,  
o peito extravasado  
o mel correndo,  
essa incapacidade de me sentir mais eu, Orfeu;  
Tudo isso que é bem capaz  
de confundir o espírito de um homem.

A necessidade da presença da amada evidencia-se no verso “essa incapacidade de me sentir mais eu, Orfeu”. A estrofe seguinte demonstra a interferência do poeta moderno, o qual não se contenta com a amada sublime, idealizada, mas menciona o corpo da mesma como consolo de seu sofrimento:

Nada disso tem importância  
Quando tu chegas com essa charla antiga,  
esse contentamento, esse corpo  
E me dizes essas coisas  
que me dão essa força, esse orgulho de rei.

Os versos posteriores são introduzidos pela evocação:

Ah, minha Eurídice  
Meu verso, meu silêncio, minha música.  
Nunca fujas de mim.  
Sem ti, sou nada.  
Sou coisa sem razão, jogada, sou pedra rolada.  
Orfeu menos Eurídice: coisa incompreensível!  
A existência sem ti é como olhar para um relógio  
Só com o ponteiro dos minutos.  
Tu és a hora, és o que dá sentido  
E direção ao tempo,  
minha amiga mais querida!

Vinicius retoma a voz do autêntico Orfeu, cuja amada, diferente da sua, possui um único nome, Eurídice. Os versos dessa estrofe são um derramar de amor do músico, que declara sua plena devoção. Mostra-se incompleto, “coisa incompreensível”, sem a mesma. Nos versos finais, surge o Orfeu criado por Vinicius:

Qual mãe, qual pai, qual nada!  
A beleza da vida és tu, amada  
Milhões amada! Ah! Criatura!  
Quem poderia pensar que Orfeu,  
Orfeu cujo violão é a vida da cidade

E cuja fala, como o vento à flor  
 Despetala as mulheres –  
 que ele, Orfeu,  
 Ficasse assim rendido aos teus encantos?  
 Mulata, pele escura, dente branco  
 Vai teu caminho  
 que eu vou te seguindo no pensamento  
 e aqui me deixo rente quando voltares,  
 pela lua cheia  
 Para os braços sem fim do teu amigo  
 Vai tua vida, pássaro contente  
 Vai tua vida que estarei contigo!

Eurídice é apresentada como a mulata de “pele escura, dente branco” que capturou o amor de um Orfeu antes conquistador. A lua, por sua vez, sempre símbolo dos enamorados, envolta em misticismo, é a companheira do músico na ausência da amada.

Vinicius de Moraes cria um Orfeu brasileiro cuja semelhança com o do mito se entremeia. O próprio Vinicius se configura como Orfeu. Das similitudes, destacam-se: o envolvimento musical e poético; o poder de encantar os ouvintes, em especial as mulheres; a imersão no mundo místico, Orfeu gerou uma religião e Vinicius se envolveu fortemente com as religiões de origem africana, entoando diversos cânticos de devoção; ambos evocam a dor e a solidão como fundamentos para a fruição poética.

Entretanto, é importante mencionar a grande divergência entre Orfeu e o poeta brasileiro. O grego amou Eurídice intensamente a ponto de atravessar o inferno para tê-la de volta. O insucesso de seu feito lhe tirou tudo. Orfeu se afastou da vida e também das mulheres. Já Vinicius de Moraes compartilhou também uma vida amorosa intensa, porém por várias “Eurídice”. A misoginia não foi uma escolha do poeta, que após viver uma profunda melancolia pela perda de um amor, sempre o substituía.

No poema “O camelô do amor”<sup>26</sup>, Vinicius recomenda um produto em prol da saúde e da beleza feminina: “O Amor limpa de rugas a fronte das mulheres/ Eis o seu mal, não amar./ Daí, decerto, a causa/ Dessas palpitações, enxaquecas e náuseas...”. Nos versos, o poeta se apresenta como incentivador da “prática” do amor por todas as mulheres.

De igual modo, era ele próprio um devoto do amor. Retomando o “Soneto de fidelidade” (MORAES, 2009, p.35), há promessas de plena dedicação, um comprometimento

<sup>26</sup> MORAES, Vinicius de. “O camelô do amor”. In: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-camelado-amor>. Acesso em: 15 de abril de 2013.

contínuo e duradouro, contudo, não a uma mulher, única e exclusivamente. Na última estrofe, os versos “Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja eterno enquanto dure” representam que a intensidade do amor vivido é grandiosa, aproximando-se do eterno.

Entretanto, não se trata de um eterno por sua propriedade de não se findar, pois, em seguida, a sentença “enquanto dure” quebra da obrigatoriedade de um único amor. Na estrofe anterior, os versos “E assim, quando mais tarde me procure/ [...] Quem sabe a solidão, fim de quem ama” mostram que o destino de quem ama é o isolamento. Assim, a fidelidade desse soneto, e do poeta, é pura apenas ao seu objeto poético: o amor.

Desse modo, apesar desse largo distanciamento entre Vinicius de Moraes e Orfeu, todos os demais fatores de aproximação o legitimam como órfico. A sua escrita, de igual forma, perpassou por afastamentos, contudo, a essência órfica se evidencia, em especial, pela incessante melancolia presente até nos temas alegres.

No samba “A felicidade”<sup>27</sup>, composto em parceria com Tom Jobim, o poeta compara os díspares tristeza – felicidade e demonstra maior apego à primeira: “Tristeza não tem fim/ Felicidade sim/ A felicidade é como a pluma/ Que o vento vai levando pelo ar/ Voa tão leve”. A vulnerabilidade da felicidade torna a tristeza mais confiável ao poeta.

Conquanto o “Samba da bênção” (MORAES, 1967) se inicie com os versos “É melhor ser alegre do que triste/ Alegria é a melhor coisa que existe/ É assim como a luz no coração”, os versos seguintes ratificam o lugar cativo da tristeza na escrita de Vinicius: “Mas para fazer um samba com beleza/ é preciso um bocado de tristeza/ É preciso um bocado de tristeza/ Senão, não se faz samba não”.

É esse sofrer necessário que intensifica o traço órfico de Vinicius de Moraes. O poeta depende da tristeza – o *páthos* do prazer estético – para a escrita poética – catarse do artista. O amor perdido, um dos temas mais apolíneos da poesia viniciano, é retratado sob as duras penas de quem o viveu e o reviveu por inevitáveis vezes.

Então, completa-se essa breve caminhada na pauta desses grandes poetas brasileiros, reiterando que o legado órfico não é unívoco, pois, em cada um dos quatro autores mencionados, os traços do universo em questão se mostram de modo peculiar. Contudo, observando-os em conjunto, nota-se uma estreita ligação da poesia brasileira com Orfeu, que por si só já é poético.

<sup>27</sup> MORAES, Vinicius de. JOBIM, Antônio Carlos. *A felicidade*. 1959.

Orfeu, de dupla genealogia; como órfico, possuidor de duas almas – uma visível, mortal, definidora da personalidade, chamada ψυχή (*psykhé*); outra invisível, imortal, eterna, que transmigrava por diferentes corpos<sup>28</sup>, capaz de ser contatada através de rituais em grupo, como a catarse e o êxtase coletivos. Esta alma que transitava pelo universo era uma parte da própria energia cósmica que pertencia aos deuses e a todos os seres e elementos. Ela também tinha um nome: δαίμων (“daímon”, potência divina que determinava o destino, o talento, o caráter individual). Era ela que se manifestava através do canto e da lira de Orfeu.

Cada um dos Orfeus que se expressaram na língua portuguesa revela um aspecto desta metafísica das coisas a que se chega pelos sentidos. De Jorge de Lima a Drummond – entre eles, Murilo Mendes, considerando-se as datas de nascimento e a mais clara identificação da expressão órfica<sup>29</sup>, na tríade – uma espécie de distribuição do “daímon” de Orfeu, pelo aspecto de um misticismo que se realiza de forma peculiar, na poética de cada um dos poetas mineiros: misticismo épico, da viagem histórica pela cultura brasileira, na *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima; misticismo metamórfico, transmigrante, fusionista, nas invenções poéticas de Murilo; fervor (paradoxalmente) agnóstico de Drummond, misticismo negativo, que se apropria das coisas sagradas, não para cultuá-las, mas porque pertencem à vida.

Em Vinicius, o Orfeu carioca, há, certamente, um misticismo, como já se assinalou acima, decorrente do sincretismo com os cultos africanos. Mas prevalece, do ponto de vista poético, a manifestação de uma metafísica do amor, que, para se materializar, precisa da musicalidade, das sonoridades, do *páthos* da separação, enfim, de todo o aparato sensível e poético que traz de volta a auréola mítica, o culto fervoroso ao qual o poeta se devota até o extremo da própria morte.

Realidades materiais e etéreas pairam sobre a poesia de Vinicius, como o canto de Orfeu, sozinho com sua lira, a lamentar-se por Eurídice.

<sup>28</sup> Este processo se denominava μετεμψύχωσις (“metempsychosis”, metempsicose), formada pelo prefixo “meta” (além de) e o radical “psykhé” (alma).

<sup>29</sup> Coincidência que chama a atenção: o nome da mulher de Murilo Mendes era Saudade.

## 2 SEGUNDO ACORDE: AS MARGENS DO EXÍLIO

Cala; escuta o silêncio  
 Que nos fala  
 Mais intimamente; ouve  
 Sossegada  
 O amor que despetala  
 O silêncio...  
*Vinicius de Moraes*<sup>30</sup>

O segundo acorde é entoado nas margens exílicas. Mais especificamente, na ambiência exílica do mito de Orfeu e das marcas desta vivência em Vinicius de Moraes. Para abordar tal questão, são utilizados, prioritariamente, os fundamentos teóricos de autores como Gilbert Durand, Luis Krausz, Aby Warburg, entre outros que analisaram signos órficos e a simbologia que lhes correspondem.

Para iniciar este caminho, a etimologia da palavra “exílio” já fornece elementos preliminares. De origem latina, o termo carrega como significado “saltar para fora”, “ser excluído”, inopinada e subitamente. O arbítrio e a imediatismo do movimento (ênfático pelo prefixo “ex-”, em associação com o verbal *salio*, “saltar”) imprimem um valor negativo à experiência tida desde sempre como infame: ser exilado significa saltar da terra firme para o buraco negro do desterro, “cair em desgraça”, “entrar no inferno”.

Desse modo, o exílio se fundamenta na desapropriação daquilo que faz parte do indivíduo, seja a terra, a língua, a família, sejam os vínculos sociais e as demais determinantes do humano. Em *Os devaneios do caminhante solitário*, Jean-Jacques Rousseau descreve suas impressões sobre o mesmo:

Eis-me, portanto, sozinho na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia. [...] Procuraram nos refinamentos de seu ódio que tormento poderia ser mais cruel para a minha alma sensível e quebraram

<sup>30</sup> MORAES, Vinicius de. “Duas canções de silêncio”. In: *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 114.

violentamente todos os elos que ligavam a eles. [...] afastado deles e de tudo. (ROUSSEAU, 1986, p. 23).

O afastamento do “expelido” para o exílio é retratado de modo significativo na literatura universal. Desde Homero, antes da formulação de exílio como um ato político, já havia a representação da figura de um desterrado, que andou errante pelos os mares, com o ávido intento de regressar à terra natal: Ulisses.

Além de Ulisses, muitas outras figuras, míticas ou históricas, se configuraram no deserto do exílio<sup>31</sup>. Orfeu, contudo, protagoniza um exílio não limitado ao banimento de sua terra natal. Apesar de ser estrangeiro, vivencia, sobretudo, o exílio designado como φυγή, *phygé*, “fuga”. Este termo carrega um significado muito próprio aos poetas, os quais buscam no isolamento a fonte de inspiração artística.

Portanto, Orfeu encarna o exílio mediante três fluxos distintos, os quais provocam desfechos singulares, conforme serão analisados. No desencadeamento dos temas abordados, mostrou-se eficaz, a exemplo da metáfora dos acordes para significar as unidades integrantes do desenvolvimento deste trabalho, o equacionamento da derrocada de Orfeu a partir da metáfora marítima, para significar a submersão progressiva do mesmo, na condição de exilado. Assim, a terminologia utilizada interage com esse campo epistemológico (a metáfora), seguindo o fluxo das correntes exílicas do mito.

## 2.1 Exílio

A primeira perda, de Eurídice, corresponde à gota, início das águas exílicas. Este momento gerou um forte ímpeto musical. Com intuito de recuperar a sua amada, Orfeu potencializa seus dotes. De modo semelhante aos poetas, que necessitam da “dor” para a

<sup>31</sup> Entre os exilados míticos encontram-se quase todos os protagonistas das tragédias gregas, Édipo se autoexila depois de se identificar como criminoso, Orestes (por precaução da mãe que temia a vingança pela morte do pai que ela assassinara), Filoctetes (por causa de suas chagas pestilentas), as Danaides (que pedem asilo na Argólida, porque não aceitam o contrato matrimonial com seus primos egípcios), Medeia etc... Mas há também deuses castigados com o desterro, como Prometeu (exilado no Cáucaso, pelo roubo do fogo olímpico) e heróis, como Dédalo (desterrado em Creta, por ter matado a um sobrinho). Os exilados políticos são inúmeros, mas um só exprimiu de forma definitiva o trauma e as vicissitudes do desterro: Ovídio, o poeta dos *Tristes* e das *Cartas Pônticas*, que nunca obteve nem a explicação, nem o perdão para o banimento.

fruição de sua arte, no mito, esse fluxo exílico serve como combustível dos maiores encantamentos<sup>32</sup> musicais.

Comentando, mais uma vez, a expedição dos argonautas, Orfeu desempenhou um papel fundamental. Acompanhado de sua lira, tocou-a sublimemente, com o intento de impedir que o canto das sereias enfeitiçasse os marinheiros. Assim, mostrou ser superior, nas artes encantatórias, até mesmo às dominadoras do canto marítimo, pois, em território inimigo, usando o mesmo recurso, a música, derrotou-as.

Da mesma forma que as Sereias são figurações arcaicas, oriundas de uma fase zooantropomórfica da religião pré-helênica, também as conexões entre música e magia são antigas. Dentre os ritos orais (mais antigos que os manuais), destaca-se a voz, instrumento natural cujo uso é instintivo, reporta saberes e potencialidades pessoais para curar ou afugentar o mal. Já em tempos ancestrais, considerou-se a voz mais poderosa que os filtros, e as fórmulas vocais, o suporte sem o qual os ritos manuais se tornavam inócuos. O fonocentrismo ocidental, centrado no significado do que a voz proclama, em detrimento do significante (gráfico), se incumbiu de preparar o caminho ao logocentrismo (DERRIDA, 2006), isto é, ao axioma de um significado transcendental, baseado na prioridade de quem fala (os deuses ou Deus).

Na cultura grega, o prestígio da música antecede o de qualquer outra expressão artística, mesmo a poesia, que nasce cantada, com foros de sabedoria oracular (NUÑEZ, 2011). O milagre grego está nesta passagem da poesia cantada, base do pensamento mítico-mistérico, para o diálogo, fórmula do *lógos* e do pensamento racionalista e filosófico (DETIENNE, 1988).

Mas, mesmo os filósofos cultuaram a música. Os pitagóricos erigiram um saber religioso e matemático, enquanto buscavam obcecadamente ouvir a “música das esferas”. Platão, no livro III da *República*, enuncia as virtudes de uma pedagogia calcada na música, sua capacidade de “moldar” almas boas ou más, soldados valentes ou cidadãos débeis, conforme a qualidade das melodias entoadas nos períodos de formação. Na tradição judaico-cristã, David, músico e poeta, cura as depressões de Saúl tocando a sua harpa (1 Samuel 16: 14-23). De mesma origem é o episódio em que o som de 7 trombetas, misturado com os gritos

---

<sup>32</sup> Não é fortuito lembrar que “encantamento” deriva de “canto”. O termo se liga às propriedades mágicas da música cantada, produzida como sortilégio da voz e de habilidades pessoais, do(a) cantor(a).

dos israelitas, destrói as paredes de Jericó (Josué 6: 12-20), o que comprova a capacidade de atuação do som sobre os corpos, a matéria e até mesmo as cidades. Haveria muitos outros exemplos. Esta tradição se estendeu à cultura letrada, que nunca desprezou o apoio instrumental ou desconsiderou as íntimas correlações entre os sistemas verbal e musical<sup>33</sup>. Antes de Schopenhauer, o filósofo que descreveu a metafísica da música, os gregos já haviam descoberto a sonoridade como a zona de confluência da inteligência e da sensibilidade.

Em Orfeu, a origem para tanto encantamento estaria ligada à sua genealogia. Apesar das distintas versões a respeito da ascendência de Orfeu, sua mãe é sempre uma musa. Segundo a religião órfica, o poeta cantor, sendo filho do rei Eagro e da musa Calíope, a maior das musas, inspiradora da poesia épica e da eloquência, teria como herança o domínio das artes em que a mãe influía.

Segundo Luis Krausz, Orfeu é o único caso de filho de uma musa. A nenhum outro *aedo* representado na literatura grega foram atribuídos poderes semelhantes aos dele. Pela descrição dos mitógrafos da Antiguidade clássica, o filho de Calíope era capaz de colocar pedras e árvores em movimento; encantar animais e guerreiros; fazer monstros adormecerem; e, até acalmar o mar (KRAUSZ, 2007, p.159).

Dessa forma, percebe-se que, antes do encontro com Eurídice, Orfeu já exercia dotes encantatórios. Sua música era imbuída num aperfeiçoamento que a tornava excelente, fazendo-o dominar seres vivos de todas as espécies, naturais e sobrenaturais. Contudo, ao encontrar Eurídice, Orfeu potencializa os seus acordes, pois esta, além de amada, é mais uma musa que o inspira, elevando, assim, as suas aptidões poéticas.

Entretanto, tudo se instabiliza após a trágica separação do casal. Em meio a uma perseguição, na qual o apicultor Aristeu tentou, incansavelmente, apoderar-se de Eurídice, uma cobra que estava no meio do caminho a picou. Ao receber o veneno da serpente, não conseguiu sequer despedir-se de Orfeu.

A serpente é conhecida desde os primórdios como o animal responsável por separações catastróficas. Na tradição judaica, provocou a separação entre o homem e Deus.

---

<sup>33</sup> Referimos alguns títulos de uma extensa bibliografia filosófica que dá sustentação aos estudos críticos envolvendo literatura e música: NATIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaio de semiologia musical aplicada. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Ed., 2005; NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio d'água, 1997; DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 2005; JARDIM, Antonio. *Música: Vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005; MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.



Por conta disso, foi amaldiçoada com a sentença divina: “porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente (da serpente) e a sua semente (do homem); esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” (Gênesis. 3, 15).

Confirmando a profecia do Antigo Testamento<sup>34</sup>, a serpente do mito grego fere, precisamente, o calcanhar de Eurídice. Desse modo, engendra o distanciamento entre Orfeu e sua amada, inserindo o sobrevivente num ciclo de dor e desespero. O músico se atormenta com o destino e resolve enfrentar todos os riscos e desafios necessários para recuperar Eurídice.

Cabe aqui mencionar o caráter ambíguo vinculado à serpente, que é símbolo negativo, enquanto destiladora de veneno mortal, mas, também, positivo, pois do mesmo veneno pode ser produzido o antídoto (GUERREIRO, 2013). A este respeito argumentou Aby Warburg (1866-1929), em estudo sobre a simbologia da serpente, realizado a partir de sua convivência com indígenas do Novo México. O historiador de arte alemão equiparou a duplicidade da serpente à do próprio símbolo (como conceito), uma vez que também este é instrumento da lógica e da magia:

Os Pueblo encontram-se a meio caminho entre magia e *lógos*, e o instrumento com que se orientam é o símbolo. Entre o colector primordial e o homem que pensa encontra-se o homem que institui conexões simbólicas (WARBURG, 1988, p. 28).

No mito de Orfeu, o grande símbolo causador do *páthos* é a serpente, cuja força foi potencializada na figura de Laocoonte, do qual sobrevive, nos museus vaticanos, a imagem dos corpos contorcidos do sacerdote de Apolo e de seus dois filhos e, sobretudo, do rosto absorvido pelo profundo *páthos*, enquanto era envolto por cobras. Em Orfeu, a serpente é o símbolo do distanciamento e da aproximação, pois ocasiona a morte de Eurídice, levando o músico ao desterro emocional. Contudo, aproxima Orfeu de uma nova vida musical, fazendo-o utilizar os seus dotes poéticos como nunca dantes visto.

Carlinda Nuñez (1995, p.189) explicita que: “Com Eurídice, a poesia naturalmente melódica de Orfeu se torna sobrenaturalmente catártica”. Há, então, uma mudança na poética de Orfeu, o qual rompe o limite entre o mundo dos vivos e dos mortos, pois o sentido da sua

<sup>34</sup> No Novo Testamento, o mito das duas sementes é reatualizado em parábolas nas quais a serpente é substituída por outros elementos (mais brandos): O trigo e o joio (Mt 13: 24-43), O peixe bom e o peixe ruim (Mt 13: 47-50), As virgens prudentes e as virgens insensatas (Mt 25: 1-13) e a Parábola do semeador (Mc 4: 1-20).

existência – continuar fazendo poesia e cantando – passa a ser também condicionado à presença de Eurídice.

Assim, mediante a morte da amada, encontra-se sumariamente desolado, exilado do seu lugar de inspiração. A serpente e o dispositivo logocêntrico se reúnem, numa única e mesma determinação: Eurídice e a poesia, como hipóstases uma da outra, saem juntas da vida de Orfeu, levando consigo a voz do poeta. Assim como o veneno produz o antídoto, o amor que liberava o estro poético-musical de Orfeu é capaz de emudecer o poeta. Em outras palavras, o veneno está para o antídoto, assim como, no mito de Orfeu e Eurídice, o amor está para a morte, e a criação poética, para a esterilidade criativa.

Na mitologia grega, os heróis estão, majoritariamente, associados a um instrumento, cuja elevada habilidade no manuseio se torna numa característica peculiar da personalidade heroica. Desse modo, Ulisses possuía um arco; Aquiles, um escudo; e Orfeu, a sua lira. Apesar do instrumento do músico não ser bélico, agregava características semelhantes às de um armamento.

A lira de Orfeu, em suas mãos, era capaz de paralisar o mais bravo guerreiro, estagnar um monstro em fúria ou movimentar seres inanimados. Mais do que uma arma, a lira possuía poderes sobrenaturais, o que fizeram de Orfeu, além de um *aedo*, uma espécie de mago que dominava qualquer ser existente através de sua música. Nesse viés, o instrumento abarca funções que ultrapassam o campo musical, conforme explica Nuñez:

A lira, como uma insígnia do conquistador, sobrepasa sua função de instrumento musical, capacitando-o a aprisionar o mundo em suas cordas e, graças à harmonização dos sons produzidos por seus dedos, a reordenar o cosmos e revogar as leis da *phýsis* e do *éthos* (NUÑEZ, 1995, p.189).<sup>35</sup>

Consoante já mencionado, o distanciamento de Eurídice aguçou o rompimento dos limites musicais de Orfeu. A ida ao *Hades* para recuperar a sua amada é a consolidação da excelência da sua música, mas é, sobretudo, a transição para um nível tão sublime, que provoca uma transformação no próprio Orfeu.

Ao atravessar o mundo dos mortos, Orfeu se supera, encantando todas as criaturas das trevas. Dentre os grandes desafios encontrados, estava o de acalmar Cérbero, o cão de três cabeças que guardava a entrada do *Hades*. Nem mesmo o terrível cão resistiu à melodia de

<sup>35</sup> No original: “La lira, como una insignia del conquistador, sobrepasa su función de instrumento musical, capacitándolo para aprisionar el mundo en sus cuerdas y, gracias a la armonización de los sonidos producidos por sus dedos, para reordenar el cosmos y revocar las leyes de la *phýsis* y del *éthos*”.

Orfeu, permitindo, assim, sua entrada. Entretanto, o músico atingiu o auge de seu encantamento diante do trono de *Thánatos*. O implacável deus ouviu a melodia de Orfeu e também não resistiu ao seu apelo: permitiu que a alma de Eurídice fosse levada, com a condição de que não seria permitido olhar para trás.

Conforme destaca Nuñez,

Plutarco apresenta Orfeu como músico absolutamente original, e a música como a expressão que transcende todas as limitações que a natureza impôs às demais artes humanas, capaz de reverter a própria *phýsis* e a inexorabilidade de *Thánatos*. (NUÑEZ, 2011, p.160).

Venceu a última etapa dos obstáculos previstos. Levou consigo a alma de sua mulher. Assim que retornasse ao mundo dos vivos, teria de volta sua antiga vida, sairia do exílio no qual se encontrava. Contudo, como o percurso do exilado é sempre mais penoso, marcado pela ansiedade, o músico se deparou com intrínseco desejo de olhar para trás. Com esse gesto insano, instintivo, fora do controle da parte racional da alma, transgrediu o mandato divino, que o fez perder definitivamente sua amada. Carregou nas mãos apenas a lira que já não agregava todo o sentido que tinha com Eurídice. Orfeu deixou o *Hades* desapropriado da sua mulher e, ainda, do esplendor da sua lira. Encerra-se, então, o primeiro fluxo do exílio, marcado pelo apogeu de sua música e pela hecatombe do amante no mais absoluto abandono.

O segundo fluxo exílico nada se parece com anterior, é semelhante a uma torrente. Se no primeiro Orfeu era fugaz e impetuoso, nesse, encontra-se completamente abatido. Perdeu todas as forças e a gana musical. O músico não se exila apenas de Eurídice, mas começa a se distanciar do mundo. No segundo momento de Orfeu, a maior cicatriz posta à mostra foi o silêncio. Após o derradeiro olhar para Eurídice, ouviu pela última vez a voz da amada e não pôde responder a ela. Emudeceu a sua lira.

Assim, é possível seguir a rota de que Orfeu viveu um momento de pausa, no qual ocorreu uma transformação de papéis: de músico, escutado com estima por todos, passa a ouvinte, praticante do silêncio e acolhedor da voz alheia. Outra vez o mito se organiza dialeticamente: instala-se um exílio do seu próprio som, que é também abertura para os sons do mundo. O caminho exequível para a escuta seria unicamente o silêncio, assim como comentou Antônio Manuel de Castro: “[...] para haver escuta é necessário abrir-se para a fala do silêncio” (CASTRO, Silêncio, 3). Não havia, portanto, ausência de fala ou música, havia ausência da sua música.

Sendo assim, a ida ao *Hades* e o contato com a alma sem vida de Eurídice geraram em Orfeu uma aproximação com a mística da morte. Tamanho foi o *páthos* do poeta que sua

música não conseguiu mais expressar, mergulhando, então, no silêncio profundo que o aproximava ainda mais da morte, único caminho crível de reencontro com sua amada.

É importante atentar ainda para a lira esplendorosa que acompanhou o músico no *Hades*, repleta de memória não pôde ser reutilizada. A forte enchente musical produzida por Orfeu ficou contida no submundo, pois os seus acordes não eram os mesmos após o seu retorno. O silêncio passou a ser sua companhia e principal testemunha da sua dor. Por isso, é possível perceber que Eurídice configurava um ofício importante na música do amado. De acordo com Nuñez, “Eurídice, como representação da própria musicalidade do verso órfico, ao morrer, leva consigo o sentido de sua poesia. O mundo sem Eurídice é pura *amouσία*.” (NUÑEZ, 2011, p. 160).

Com a perda definitiva da mulher, Orfeu mergulha em um desterro poético. A melancolia não servia de inspiração, tampouco a dor. O músico foi anestesiado pelo sofrimento que arrancou tudo de si. Orfeu passou a experimentar a morte em vida. Toda a morbidez que reinava sobre o *Hades*, e, por conseguinte, sobre Eurídice, apoderou-se, também, do ser de Orfeu, que passou a “não ser”.

Orfeu já não era marido, pois havia perdido Eurídice; não era herói, já que fracassara na sua mais significativa missão; e também nesse momento, não era mais músico, pois seus dedos se recusavam a tocar a lira e sua boca preferia o silêncio à palavra cantada. Nesse trajeto de desconstrução, o músico começa a se ressignificar.

Semelhante à serpente, que ao ter sua pele envelhecida, inicia um processo de descamação – período no qual fica estagnada, inerte de qualquer atividade, para retirar de si a crosta obsoleta e receber um revestimento novo – o ermo poético de Orfeu corresponde ao seu rito de restauração. Nele, outra habilidade foi despertada.

Aprisionado em seu exílio, Orfeu usou o mesmo como caminho para a renovação. Então, o *páthos* se estabeleceu como uma inerente habilidade, já que o aedo não mais cantava, se tornou ouvinte da dor alheia e conselheiro dos que dele se aproximavam, como um mago conhecedor do amor, da dor e dos mistérios da morte.

O terceiro momento do exílio alcançou o auge do sofrimento. As dores não mais se limitaram ao campo do espírito, mas, também, do corpo. Ocorreu uma completa transformação nas suas habilidades, surgida através da repressão ao exílio. A “mudez” de Orfeu gerou incômodo naqueles que estavam acostumados a ouvi-lo.

As mulheres que suspiravam ao som de sua lira buscavam ser capazes de fazê-lo se esquecer de Eurídice e inspirar-se mais uma vez com a beleza de uma delas. Contudo, nenhuma conseguia despertar sua atenção. Ressentidas com o desprezo constante e inebriadas

de desejo após um culto a Baco, as bacantes, enfurecidas, atacaram Orfeu. O músico tentou acalmá-las tocando sua lira, mas o som da mesma foi abafado por gritos estrondosos.

Dessa forma, o corpo de Orfeu foi despedaçado, restando intacta apenas a sua cabeça e a sua lira. Em uma das versões do mito, a cabeça de Orfeu teria sido jogada em um rio e prosseguiria a proferir oráculos. A partir dessa versão, surge o terceiro momento exílico, sendo este o mais intenso, pois ultrapassa a desolação emocional, alcançando o físico do músico que é exilado até mesmo do próprio corpo. Além disso, é, também, o mais extenso, possui a dimensão do rio.

Com a cabeça a flutuar nas águas fluviais, Orfeu alcança o exílio pleno, pois de estrangeiro se torna peregrino eterno, sendo levado pela corrente aquática, sem qualquer possibilidade de se deter em alguma margem. O músico dependia do rio, que passou a ser seu corpo, suas vestes, seu alimento e sua música. A volubilidade de Orfeu se liquefaz nas águas do rio. O desaparego é completo: do próprio corpo, de sua lira e do antigo lar. Contudo, Eurídice permanece, já que, segundo o mito, as primeiras palavras da cabeça ao tocar o rio consistiram na repetição do nome da amada.

É importante considerar, ainda, a simbologia das águas. Segundo Gilbert Durand, “a água não só contém pureza como irradia pureza” (DURAND, 2002, p.172). Ela também funciona duplicadamente como elemento de purificação e de separação. Dessa forma, a imersão da cabeça de Orfeu nas águas de rio seria um processo de purgação que legitimaria o músico na esfera mística. Contudo, a cabeça de Orfeu não apenas imergiu no rio, mas se tornou parte dele. Assim, alcançou um nível de sublimação que o aproximaria ainda mais dos deuses. Na corrente do rio, encontrou a plenitude da sua dor, exilado de tudo. Entretanto, absorveu todos os atributos das águas, seu movimento, sua vida, o constante renovo, os segredos e, principalmente, tornou-se eterno.

Por fim, observa-se que o rio é, também, lugar de lamento de exilados. Conforme pode ser constatado no texto judaico, escrito em período de exílio babilônico: “Junto dos rios de Babilônia,/ ali nos assentamos a chorar,/ lembrando-nos de Sião./ Nos salgueiros que lá havia,/ penduramos nossas cítaras/ Os mesmos que nos tinham levado/ Cativos pediam-nos/ que cantássemos (os nossos) cânticos”<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> BÍBLIA. N.T. *Salmos*. Língua Portuguesa. *Bíblia de estudo Plenitude*. Barueri – SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2002. Este salmo, inspirado no exílio e escravidão de hebreus em terras babilônicas, é a base de uma

É nas margens do rio que o lamento se constrói, pois lá é possível ver refletida nas águas a imagem de um corpo conhecido em terra estranha. O exilado vê o seu reflexo no rio e não se reconhece por inteiro, já que dele restam flagelos do todo que lhe foi tomado.

As águas do rio são o espelho natural, no qual o homem vê outro de si, lugar embaçado e acolhedor, em que as lágrimas, rios do homem, podem ser derramadas e levadas ao longe. Nessas águas, Orfeu completa seu exílio, avesso a tudo que já foi, flutua sobre as correntes e sente tocar em seu rosto não apenas as suas lágrimas, mas de todos os exilados.

É nessa etapa, das correntes do rio, que Orfeu conclui uma transformação iniciada na descida ao *Hades*: a transição definitiva de *aedo* para mago. Antes mesmo desse acontecimento, ele já era considerado mais do que um músico, como descreve Luis Krausz: “a mágica de Orfeu, o poder musical levado ao paroxismo, aproxima-se do âmbito da feitiçaria, o que faz dele, mais que um aedo, um mago, um xamã, um curandeiro milagroso.” (KRAUSZ, 2007, p. 158).

Contudo, após a separação do próprio corpo, Orfeu se consolida no âmbito exotérico. Sem suas mãos, é separado em definitivo de sua lira, concentrando-se no campo contemplativo. A música poderia ser cantada, mas sob o viés de oráculos, consolando e aconselhando os que se encontravam com as mesmas dores que ele havia padecido.

Gilbert Durand explica que, além da água, o corte se constitui, também, como símbolo de purificação, sendo utilizado para denotar a separação entre a carne – profano – e o espírito – sagrado. Uma das ratificações disso é o rito da circuncisão, praticado pelos judeus.

A cerimônia da circuncisão é, assim, por inteiro uma cerimônia de *diarese* catártica, um repor da ordem pelo gládio (...). A circuncisão é, portanto, um batismo por arrancamento violento do mau sangue, dos elementos de corrupção e confusão (DURAND, 2002, p. 172).

Orfeu teria passado, portanto, por uma dupla purificação: a do corte, no rito dionisíaco de *diasparagmós*, quando foi despedaçado pelas bacantes, e da água, ao ser lançado ao rio. Segundo Krausz: “a cabeça de Orfeu teria continuado a flutuar no oceano, onde pronunciava

---

das páginas imortais da operística italiana, a ária *Va pensiero*, da ópera *Nabuco* de Verdi. No período que se seguiu à unificação da Itália, em 1861, considerado o verdadeiro Renascimento italiano, tornou o hino nacional italiano. O sucesso da ópera, tanto quanto a politização deste coro dos hebreus, fizeram com que, a partir de 1859, se espalhasse por toda a Itália o slogan "*Viva VERDI*", usado como um acróstico de *Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia* (Vitor Emanuel, Rei da Itália), referindo-se a Vitor Emanuel II, primeiro rei da Itália unificada.

versos” (KRAUSZ, 2007, p. 159). O alcance de águas mais profundas fez dele um mago de mistérios mais herméticos. O mesmo autor relata que o mito foi de suma importância na esfera religiosa da Grécia, pois Orfeu foi fundador de uma religião e de uma doutrina que abarcava, sobretudo, valores morais.

Há, ainda, a definição do músico como γοῆς, *goés*, que, conforme explica Krausz:

[...] era, na tradição religiosa grega, uma espécie de feiticeiro, afeito a transe e encantamentos, vidente, sábio e poeta (...). A ligação entre Orfeu e a profecia é expressa no mito segundo o qual sua cabeça, depois da morte, era capaz de profetizar, atraindo a inveja e a raiva de Apolo (KRAUSZ, 2007, p. 162).

Apolo reprovaria as profecias da cabeça do músico, pois teria atraído grande número de adeptos. Assim, muitos dos seguidores desse deus teriam se tornado órficos. Contudo, dividem-se as teses de que a cabeça proferiria somente oráculos. Algumas lendas afirmam que a boca prodigiosa pronunciava, também, poemas.

Krausz expõe que “a arte poética torna-se, com Orfeu, um princípio governante capaz de levar os mortais para além dos seus limites, emprestando-lhes novas forças e transformando suas existências e destinos” (KRAUSZ, 2007, p. 167). Nos últimos suspiros do músico, com a cabeça a flutuar, as palavras de Orfeu se perpetuam. O poder de seu encanto, que começou com sua lira, se difundiu em suas palavras.

Os três níveis do exílio de Orfeu: gota, torrente e rio formam uma gradação, na qual a dor inicial pela perda de Eurídice e a posterior frustração, mediante o olhar inconstante na saída do *Hades*, geraram uma transmutação. Desse modo, para além de músico, tornou-se *Goés*. Cabe ainda ressaltar que o ciclo aquático não representa apenas renovação, mas também aprimoramento (amadurecimento). Hans Blumenberg discursa acerca da metáfora marítima, sendo esta a representação da seguridade do homem diante da terra firme (inóspita), assim, o homem “[...] apesar de ser um ser vivo da terra firme, apresenta a totalidade do seu estado no mundo de preferência no imaginário da viagem marítima” (BLUMENBERG, s/d, p.22).

É, portanto, no último fluxo do exílio, que Orfeu entoa a clave mais grave. Como homem, é privado dos direitos humanos, tais quais lugar e corpo. Contudo, é levado pelas águas ao nível da sublimação. Através do desprendimento absoluto do plano terreno, transcende; suas ações passam a dizer respeito ao plano espiritual. Orfeu se renova no encontro das águas exílicas, tornando-se palavra, som, música, pois, enfim, se funde, definitivamente, com sua arte.

De modo semelhante, Vinicius de Moraes viveu momentos de exílio diferenciados. O poeta iniciou sua composição de versos sob a pauta da religiosidade. Compôs poemas herméticos e engajados, no viés do catolicismo. A primeira obra, *Caminho para a distância*

(1933), contém o poema “Purificação” (MORAES, 2008, p. 22), no qual, é possível perceber esses traços.

[...]  
 A minha voz subiu até ti, Senhor  
 E tu me deste a paz.  
 Eu te peço, Senhor  
 Guarda meu coração no teu coração  
 Que ele é puro e simples.  
 Guarda a minha alma na tua alma  
 Que ela é bela, Senhor.  
 Guarda o meu espírito no teu espírito  
 Porque ele é a minha luz  
 E porque só a ti ele exalta e ama.

Na estrofe citada, a evocação do “eu” lírico a Deus pode ser equiparada aos versos do livro de *Salmos*, os quais, majoritariamente, são compostos por evocação ou exaltação a Deus, como o de número 141:

SENHOR, a ti clamo, escuta-me; inclina os teus ouvidos à minha voz, quando a ti clamar.  
 Suba a minha oração perante a tua face como incenso, e as minhas mãos levantadas sejam como o sacrifício da tarde.  
 Põe, ó Senhor, uma guarda à minha boca; guarda a porta dos meus lábios.  
 Não inclines o meu coração a coisas más, a praticar obras más, com aqueles que praticam a iniquidade; e não coma das suas delícias. (Salmos. 141: 1-4).

Há uma similaridade entre os versos de Vinicius e o texto bíblico citado, pois o pedido de ajuda a Deus se faz mediante a necessidade de purificação. Sobressai um elemento em comum nessa busca, o coração. Assim como no salmo, é este o motivo da evocação do poeta. O homem considerado o mais sábio de todos, Salomão, abordou isto em seus conselhos: “Sobre tudo o que se deve guardar, guarda o teu coração, porque dele procedem as fontes da vida.” (Provérbios. 4:23).

Desse modo, as primeiras notas poéticas de Vinicius de Moraes foram entoadas sob a harmonia de uma ambiência que evoca o exílio da alma. Os poemas dessa primeira fase demonstram um “eu” lírico em busca do isolamento dos preceitos humanos com intuito de se aproximar do sublime.

Sobre a questão, a pesquisadora Dalma Braune P. do Nascimento ressalta, em sua tese – *O teorema poético de Vinicius de Moraes* – que Vinicius “assumiu de frente o conflito de Deus. Conflito autenticamente humano da imanência com a transcendência, que nunca o abandonou” (1984, p. 220). Não é fortuito o fato de os primeiros grandes exilados do livro sagrado dos hebreus serem Adão e Eva. No Novo Testamento, Lúcifer e Judas Iscariotes são exilados, o que sobrecarrega a questão exílica de elementos perversos: se o exílio é infernal, o exilado, condenado politicamente por ações que excitam um juízo todo-poderoso, de



soberania absoluta, sofre automaticamente a aderência de uma imagem demoníaca. A demonização é quase automática, uma norma aplicada sem perturbação, pacificamente: mais uma faceta paradoxal da experiência exílica.

O exilado, que vive buscando refúgio, tem um paradigma na história dos judeus. O Deus dos hebreus, modelo de soberania que sabe exercer implacavelmente sua autoridade, é o próprio refúgio para seus fieis, um outro que representa a esperança de sobrevivência e fim da errância. A fé do homem antigo, seja no Deus da Aliança (na perspectiva da tradição judaico-cristã), seja nos mistérios que guardam metamorfoses e preservam o contato dos vivos com os mortos (na tradição órfico-exotérica), está, em germen, em poemas dos primeiros anos, mas também espalhada, diluída por outros momentos e fases da produção lírica de Vinicius. Esta religiosidade, associada à sinestesia, à dispersão de figuras e elementos míticos (e em produções de diferentes gêneros: poesia, canções afrobrasileiras, teatro e cinema), constitui uma marca que atravessa toda a poesia de Vinicius, ora patente, ora trivializada, ora latente.

O exílio de Orfeu, na forma de punição autoinflingida, maximiza a tragicidade da condição do exilado. Trata-se, como no caso de Édipo, de um autoexílio, que pode ser, sem exagero da imaginação, uma outra expressão da divisão ontológica também expressa pela complementaridade essencial com Eurídice. E mais: a justificação mitológica para a penalidade imposta ao poeta: morte por esquartejamento – o que era “um” passa a ser “muitos” (cada pedaço, a redução brutal de todos os seus outros).

No poema “O Outro” (MORAES, 2011, p. 59 - 61), em que o eu-lírico se sabe dois em relação conflituosa, há convergências deflagradas por esta sensibilidade mística – judaico-cristã e órfica – que merecem ser observadas:

Às vezes, na hora trêmula em que os espaços desmancham em neblina  
 E gaze da noite se esgarça suspensa na bruma dormente  
 Sinto sobre o meu ser uma presença estranha que me faz despertar angustiado.  
 E me faz debruçar à janela sondando os véus que se emaranham dentre as folhas...  
 Fico... e muita vez os meus olhos se desprendem misteriosamente das minhas órbitas  
 E presos a mim vão penetrando a noite e eu vou me sentindo encher da visão que os  
 leva.  
 [...]  
 Vozes e imagens chegam a mim, mas eu inda sou e por isso não vejo  
 Vozes enfermas chegam a mim – são como vozes de mães e de irmãs chorando  
 Corpos nus de crianças, seios estrangulados, bocas opressas na última angústia  
 Mulheres passando atônitas, espectros confusos, diluídos como as visões lacrimosas.  
 E de repente eu sou arrancado como um grito e parto e penetro em meus olhos  
 E estou sobre o ponto mais alto, sobre o abismo que desce para a aurora que sobe  
 [...]  
 Na solidão absoluta de mil léguas foi o meu corpo que eu vi acorrentado ao pântano  
 infinito  
 Foi a minha boca que eu vi se abrindo ao beijo da água ulcerada de flores leprosas.  
 [...]  
 Não existisse a minha incompreensão e eu lhe desfaria a carne entre meus dedos.

Porque a sua vida está presa à minha e é preciso que eu me liberte  
 Porque ele é o desespero vão que mata a serenidade que quer brotar em mim  
 Porque as suas úlceras doem numa carne que não é a dele.  
 Mas algum dia quando ele estiver dormindo eu esquecerei tudo e afrontarei o  
 pântano.  
 Mesmo que pereça eu o esmagarei como uma víbora e o afogarei na lama podre.  
 [...]

Há um fluxo de violência (traço inerente ao sagrado, segundo GIRARD, 1990) que transita nos versos, tanto pela existência de um sofrimento, do qual compartilham o “eu” lírico e aqueles que ele menciona (“Vozes enfermas chegam a mim – são como vozes de mães e de irmãs chorando / Corpos nus de crianças, seios estrangulados, bocas oprimidas na última angústia”), quanto pelo padecimento encarnado, semelhante ao de Cristo (“Porque as suas úlceras doem numa carne que não é a dele”). Somado a isto, há uma solidão que muito rememora a de Orfeu, como também de outra figura mítica exilada, emaranhada em corrente, Prometeu, “Na solidão absoluta de mil léguas foi o meu corpo que eu vi acorrentado ao pântano infinito”.

Por uma perspectiva diferente da adotada por Juliana Santos, em sua dissertação sobre *Vinicius de Moraes e a poesia metafísica* (2007), identificamos no poema o cruzamento de elementos que, mesmo não se referindo diretamente ao mito de Orfeu, a ele remetem. Em simetria com a abordagem criada anteriormente sobre a imagética da serpente, Santos discursa a respeito dos mesmos traços, já comentados, agora no poema de Vinicius de Moraes:

Ao final do poema, surge a figura da víbora, de grande carga simbólica, já que, além de remeter-nos à imagem da serpente bíblica, responsável pela perda do paraíso, é também figura “imaginada como o agente das transformações físicas e espirituais” (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 954). A serpente, por ser perigosa, é identificada ao aspecto maligno da natureza e, por trocar de pele, funciona como símbolo da ressurreição (Cf. CIRLOT, 1984, p. 523). Assim, o sujeito lírico demonstra o propósito de livrar-se desta face voltada para o pecado, para o Mal, e conquistar a sua liberdade, que o levará a uma existência dotada de pureza e de serenidade. (SANTOS, 2007, p. 50).

A ambiguidade contida no símbolo em questão – a serpente – foi, de igual modo, explorada na poética viniciano. Sendo representação da renovação, subsidia a construção de um poema extremamente multifacetado, abastecido de dogmas religiosos e míticos, evidenciando a inquietude órfica em um poema que se recusava a “compor-se” unívoco.

Mas esta inquietude transcende a apresentação de um estado de alma. Ela se desdobra em signos, se cristaliza na rede vocabular que remete à área semântica do mito: no campo de

Orfeu, são “vozes” e “imagens” que transmitem sentidos<sup>37</sup>, mais que as palavras e os objetos em si; as mulheres e crianças (não há homens neste delírio) que transitam ao redor do “eu” lírico compõem um cenário infernal, de dores físicas, vida espectral, lágrimas, três “adereços” geralmente associados ao feminino; “E estou sobre o ponto mais alto, sobre o abismo que desce para a aurora que sobe”: catábase (descenso) e anábase (retorno à vida, ascenso); “foi o meu corpo que eu vi”, depois de ter sido “arrancado como um grito” (o parto de um outro de si, como Eurídice, em relação ao que lhe mais íntimo e próprio a Orfeu, a musicalidade); e “penetro em meus olhos” (como o copertencimento dos amantes); a referência à boca de Orfeu, patética, aberta ao paradoxo do silêncio em vida, da fala depois de morto, e ainda o drama narcísico que se inscreve na visão do prazer frustrante/frustrado: o beijo nada sensual, mas repugnante, nas mais pútridas águas que existem, a águas lacustres, onde Narciso se viu e se apaixonou por si, mas nelas perdeu-se também de si, águas que exalam mefitismo, beijo “da água ulcerada de flores leprosas” (não foi assim o reencontro nefasto da separação definitiva com Eurídice? A sentença infernal predeterminara que Orfeu devia mirar para frente, querer Eurídice por Eurídice, não mais em função da musicalidade que ela inseminava nos versos de Orfeu). Olhando para trás, Orfeu sinalizava o retorno ao mesmo lugar de antes; a forma como queria Eurídice. O sujeito poemático “lhe desfaria a carne entre meus dedos”, assim como Orfeu desfez Eurídice em fumaça. No ato falho (e nefasto), parece que se ouve o inconsciente de Orfeu, no verso que diz “sua vida está presa à minha e é preciso que eu me liberte”. Orfeu reconhece que a morte de Eurídice mata a sua poesia (“ele é o desespero vão que mata a serenidade que quer brotar em mim”), mas, até que ele, ambos, o eu-lírico e seu duplo, e o Orfeu que lhes faz sombra possam obter a morte que ainda lhes resta, terão de se haver com o outro de si, que se reinventa (Orfeu funda a escatologia órfica). Talvez aprofundando a metafísica do poema (que não menciona o poeta cantor, mas evoca tão fortemente sua fábula), seja possível atinar com a motivação mais recôndita da imprudência de Orfeu: o desejo negado, inadmissível de “afrontar (ei) o (próprio) pântano”, libertar-se da amada e criar, com autonomia, versos imortais.

Para finalizar a melodia desse poema, vale a pena retomar os primeiros versos: “Às vezes, na hora trêmula em que os espaços desmancham em neblina / E gaze da noite se

<sup>37</sup> Nos trechos selecionados, encontram-se, casualmente, 5 palavras pertencentes à área semântica da audição e o mesmo número para a área da visão.

esgarça suspensa na bruma dormente / Sinto sobre o meu ser uma presença estranha que me faz despertar angustiado”. Esta presença que angustia o “eu” lírico é o anúncio, de um outro. Um outro de si, o qual instaura o dualismo, a contradição na alma – uma parte serena em conflito com outra, ameaçadora, infernal. Esta divisão, em virtude dos signos que são apresentados ao longo do poema, também pode ser associada a uma presença órfica (subliminar, fantasmal, oculta) que incomoda o “eu” lírico, incutindo-lhe a escrita de Orfeu. Por esta leitura, o poema é todo composto por imagens órficas ligadas ao “eu” lírico como a sombra<sup>38</sup> a um corpo. Assim como o corpo não consegue se livrar da própria sombra, podendo apenas ocultá-la mediante a exposição da luz, de igual modo, o “eu” lírico não pode se esvair dessa presença órfica / dualista, a qual o acompanha, seja de modo claro ou mais oculto, em todos os versos.

Sendo assim, a trajetória exílica do poeta nasce a partir de uma esfera espiritual, pela qual fala mais o espírito errante do que o próprio Vinicius – “Vozes e imagens chegam a mim, mas eu ainda sou e por isso não vejo. Vozes enfermas chegam a mim [...]” (MORAES, 2011, p. 59). Com o amadurecimento de sua poética, essa tangente é aperfeiçoada. A evocação é direcionada a outras vertentes, como a própria poesia, e o clamor ao divino decresce.

É próprio do exilado o ambiente hostil que agrega sofrimento ao seu estado emocional. Assim, o poeta enfrentou terras estrangeiras, distantes da pátria. Entretanto, diferente de Orfeu que atravessou o *Hades* com as mais tenebrosas situações, Vinicius se afastou do Brasil para terras distintas, contudo, mais aprazíveis.

O primeiro afastamento ocorreu em 1938, quando foi para a Universidade de Oxford estudar língua e literatura inglesas. A viagem foi ocasionada pelo recebimento de uma bolsa do Conselho Britânico. Esse primeiro distanciamento da pátria gerou uma transformação na visão poética de Vinicius.

A inspiração ligada ao sublime perdurou, entretanto, por toda a poesia viniciano. Contudo, o convívio com novos poetas, como Jayme Ovalle e Otávio de Faria, assim como a primeira esposa, conhecida comumente por Tati, o levaram ao gradativo desapego do

<sup>38</sup> O conceito psicanalítico de “sombra” (JUNG) não se exclui do processo poético aqui vislumbrado. Em outras palavras, a sombra de Orfeu paira sobre o sujeito poemático. Acima, ao mencionar a presença fantasmal de Orfeu, no poema, trazemos o conceito lacanianiano de *phantasme*, traduzido do termo *Phantasie* empregado por Freud. Embora tomemos apenas de empréstimo os termos, sem a pretensão de provocar uma miscelânea terminológica, reconhecemos a funcionalidade deles, no sentido de tocar o imaginário do texto.

elemento religioso, em prol de uma poesia mais voltada para o humano, os sentimentos comuns e, a grande pauta de sua poética, o cotidiano.

O retorno ao Brasil aconteceu em 1939, com a eclosão da Guerra. Voltou à pátria amada já casado e com novos acordes poéticos. Como marco de sua inspiração renovada, escreveu, no caminho de volta, o “Soneto de fidelidade”. A primeira experiência fora da terra natal, conquanto relativamente recente, se expande em 1943, ano em que entra para a carreira diplomática.

Em 1946, seguiu para Los Angeles, Estados Unidos, à frente do primeiro posto diplomático. Residiu em Hollywood com a família por alguns anos, não retornando ao Brasil por longo tempo. Nessa jornada de afastamento, a saudade do país de origem propicia a aproximação de outros artistas brasileiros que lá estavam. Uma grande amiga foi Carmem Miranda, a qual o acolhia em suas reuniões com amigos.

Em 1951, retornou ao Brasil. Permaneceu no Rio de Janeiro, onde fez crítica de cinema, escreveu em jornais e trabalhou arduamente em sua peça, *Orfeu da Conceição*. Quatro anos depois, 1955, foi para Paris. No ano seguinte, 1956, retornou ao Brasil na licença prêmio pelo nascimento de uma de suas filhas, aproveitando, assim, a viagem para estreitar a sua peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

No ano posterior, foi de Paris para o Uruguai com uma sucinta pausa na terra natal. Em 1963, regressa a Paris, ainda a trabalho, mas, no ano seguinte, retorna ao Brasil, já com grande envolvimento com a música popular. Na época, fazia shows pelo Brasil e o mundo, levando a poesia cantada em parceria com diversos talentos da música popular brasileira.

Em 1969, foi expulso do Itamaraty. A partir de então, seguiu intensificando sua turnê musical. Precursor da Bossa Nova, também se encaminhou pelo *afrossamba*, entre outros gêneros oriundos da cultura popular, tão enriquecida por Vinicius de Moraes. Em 1971, mudou-se para Salvador na companhia de sua esposa à época e viveu um período de isolamento. Ainda nesses anos resguardou seu *nóstos*, retornando tempos depois para o Rio de Janeiro, cidade mais exaltada em sua poética, na qual permaneceu até sua morte.

Este breve incurso pelos deslocamentos de Vinicius de Moraes mostra a constância de seus afastamentos da terra natal. Entretanto, é interessante analisar a influência dessas transposições na sua poética. Desse modo, o livro-poema “Pátria minha”, escrito em Barcelona no ano de 1949 (MORAES, 1949), é de extrema relevância para compreender o exílio do autor, claramente expresso em alguns de seus versos.

A minha pátria é como se não fosse, é íntima  
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo

É minha pátria. Por isso, no exílio  
Assistindo dormir meu filho  
Choro de saudades de minha pátria.

A primeira estrofe enuncia as notas introdutórias do poema, elucidando a pátria do poeta como algo muito íntimo a ele. A comparação da mesma como uma criança dormindo eclode da visão do próprio filho, que também dorme em terra estranha. Dessa forma, a fragilidade da pátria transmite a vontade de chorar, emociona o poeta.

No último verso da estrofe, há um termo de ínfima importância na experiência exílica: saudade. Este carrega em seu significado mais que “sentir falta de algo ou alguém”, representa o vazio deixado pelo afastamento. Assim, o sentimento marca a trajetória daquele que se distancia do seu lugar, da sua gente, de seus prazeres comuns, dentre os demais elementos ligados ao pertencimento.

Na estrofe seguinte,

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:  
Não sei. De fato, não sei  
Como, por que e quando a minha pátria  
Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água  
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa  
Em longas lágrimas amargas.

observa-se que o apego do poeta à pátria o faz associá-la a elementos essenciais da natureza: luz, sal e água. Do mesmo modo que não se pode viver sem os mesmos, a terra enunciada se mostra como necessária para a existência, ainda que poética, do exilado. Além disso, a combinação de dois dos itens mencionados, água e sal, se assemelham às lágrimas, as quais também integram a composição exílica.

Já a terceira estrofe carrega um “protesto” relacionado à situação político-social.

Vontade de beijar os  
olhos de minha pátria  
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...  
Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias  
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos  
E sem meias, pátria minha  
Tão pobrinha!

Esses versos evidenciam o cuidado do poeta pela sua nação. Em um dos piores momentos políticos do Brasil, a ditadura militar, na implantação do AI-5, Vinicius de Moraes releu esses versos em um de seus shows no palco de Portugal, evidenciando a incompatibilidade com os ideais do governo para o qual trabalhava.

Mesmo mediante a insatisfação com a realidade enfrentada em sua terra. O desejo de estar nela permanecia.

Tenho-te no entanto em mim como um gemido  
De flor; tenho-te como um amor morrido  
A quem se jurou; tenho-te como uma fê  
Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito  
Nesta sala estrangeira com lareira  
E sem pé-direito.

O poeta lamenta não poder prometer que logo regressaria ao seu *topos* tão desejado.

Fonte de mel, bicho triste, pátria minha  
Amada, idolatrada, salve, salve!  
Que mais doce esperança acorrentada  
O não poder dizer-te: aguarda...  
Não tardo!

Todavia, nos versos seguintes, firma-se a aliança de retorno, acompanhada da declaração de sacrifícios realizados pelo amante, como preço para seguir com seu amor, semelhante às juras trocadas em romances.

Quero rever-te, pátria minha, e para  
Rever-te me esqueci de tudo  
Fui cego, estropiado, surdo, mudo  
Vi minha humilde morte cara a cara  
Rasguei poemas, mulheres, horizontes  
Fiquei simples, sem fontes.

Na última estrofe, encontra-se o recado do poeta para a sua amada:

Agora chamarei a amiga cotovia  
E pedirei que peça ao rouxinol do dia  
Que peça ao sabiá  
Para levar-te presto este avigrama:  
"Pátria minha, saudades de quem te ama...  
Vinicius de Moraes."

A declaração de amor à terra de suas origens recebe uma agudeza quando escrita em outro país, e ainda mais, por não ser a simples “terra das palmeiras onde canta o sabiá”, pois mesmo sendo lugar no qual o poeta afirma atentar para “[...] à fome em [s]uas entranhas”, é a pátria amada, desejada e inigualável para o exilado.

Em uma crônica em que o título dialoga com o poema citado de Gonçalves Dias, “Minha terra tem palmeiras...” (MORAES, 2009, p. 96), Vinicius descreve como é estar de volta à sua terra.

Vejo de minha janela uma nesga do mar verde-azul de Copacabana e me penetra uma infinita doçura. Estou de volta à minha terra... A máquina de escrever conta-me uma antiga história, canta-me uma antiga música no bater de seu teclado. Estou de volta à minha terra, respiro a brisa marinha que me afaga a pele, seu aroma vem da infância. Retomo o diálogo com a minha gente. Uma empregada mulata assoma ao

parapeito defronte, o busto vazando o decote, há toalhas coloridas secando sobre o abismo vertical dos apartamentos, dá-me uma vertigem. Que doçura!

O relato detalhado daquilo que se vê na volta à terra natal perpassa pela ideia de que, para o afastado de seu *topos*, os elementos do cotidiano ganham grande importância. Dessa forma, a brisa do mar de Copacabana, o som da antiga máquina de escrever e a visão já conhecida de um apartamento em seu antigo bairro são exaltados, enquanto a saudade de todos os detalhes, que por tanto tempo lhe foram tirados, está sendo sanada.

O exílio físico de Vinicius de Moraes se deu por motivos diversos, sendo o principal o cargo que ocupou por anos. Assim, viveu parte de sua vida em países distintos, sem se desvincular por completo do Brasil. É válido comentar que, mesmo na ditadura militar, exibindo nítidos protestos contra o governo, não foi punido com exílio, mas foi retirado do cargo público, o que o manteve ainda mais livre para estar em sua pátria.

Desse modo, ainda que não seja aqui relatado nenhum momento em que o poeta tenha sido expulso de sua terra natal, por uma questão política ou de outro fim, o(s) seu(s) afastamento(s), mesmo que de certa forma voluntários, foram relatados pelo próprio Vinicius como exílio. Para finalizar esta melodia reflexiva, mencione-se a crônica “Do amor à pátria” (MORAES, 2009, p. 63, 64).

São doces os caminhos que levam de volta à pátria. Não à pátria amada de verdes mares bravios, a mirar em berço esplêndido o esplendor do Cruzeiro do Sul; mas a uma outra mais íntima, pacífica e habitual – uma cuja terra se comeu em criança. [...] E a ti eu direi: é possível que o padre Vieira esteja certo ao dizer que a ausência é, depois da morte, a maior causa de morte do amor. Mas não do amor à terra a cuja imagem e semelhança se foi feito e onde um dia, num pequeno lote, se espera poder nunca mais esperar.

Nesse texto, Vinicius aclama a afirmativa do Padre Antônio Vieira, dizendo concordar que a ausência engendra a morte do amor. Todavia, no que diz respeito à relação com a sua terra, isso não se cumpre, pois o poeta se vê como “imagem e semelhança” da mesma e deseja nela permanecer até que o seu corpo a pertença. Por outro lado, Vinicius de Moraes, assim como Orfeu, se enquadra de forma categórica na descrição de exilado sob o acorde de *phygé*. Sendo assim, cabe mencionar o método de “fuga” poética de Vinicius.

De modo abrangente, nota-se, na poesia do autor, a necessidade de isolamento, ou até padecimento, para a fruição artística. No poema “Medo de amar” (MORAES, 2008, p.49), observa-se que, mesmo na presença de pessoas, existe uma solidão oriunda da impossibilidade de expressar sentimentos que a outros seriam incompreensíveis.



O sol põe em relevo todas as coisas que não pensam  
 Entre elas e eu, que imenso abismo secular...  
 As pessoas passam, não ouvem meu silêncio  
 Ai que medo de amar!

Nos versos acima, há uma incompatibilidade no relacionamento entre o poeta e o mundo. A voz poética declama o silêncio que não pode ser ouvido pelas pessoas. Assim, o isolamento se dá nesse afastamento ideológico. Enquanto o físico se mantém povoado, a única empatia vivenciada pelo poeta é com a própria poesia.

A fuga do mundo, do comum, se torna uma necessidade para que haja poesia, pois ainda que a mesma abranja o mundo e as coisas comuns, é essa sua pauta, acorde ou canção, os quais para serem gerados necessitam do olhar incomum do poeta que se distancia e mira o cotidiano, desprezível, recriando em seus versos de modo sublime.

De fato, tornar poético o comum é uma especialidade de Vinicius de Moraes. Temas dos mais improváveis foram imortalizados na poesia viniciano. Um exemplo disso é o soneto “Não comerei da alface a verde pétala” (MORAES, 2009, p. 47).

Não comerei da alface a verde pétala  
 Nem da cenoura as hóstias desbotadas  
 Deixarei as pastagens às manadas  
 E quem mais aprover fazer dieta.

Apesar dos versos estruturarem um soneto, ou seja, uma forma clássica, o assunto abordado é dos mais cotidianos possíveis. A negação a cumprir uma dieta com vegetais se torna versos por Vinicius. O soneto foi uma das estruturas mais registradas na poesia de Vinicius, havendo um rompimento com o clássico quanto ao tema, ao mesmo tempo em que há um aproveitamento do mesmo, em relação à forma.

A respeito do mesmo explica Alcides Villaça:

Tendo a ver a fidelidade de Vinicius aos sonetos não apenas como revisitación literária, mas como renovado culto a uma forma poética que, ao longo dos séculos, e enfrentando o desafio de um limite inflexível, canta a permanência do momento intenso (VILLAÇA, 2009, p.104).

O constante limiar entre o clássico e o popular, o comum e o sublime, é o cerne da poesia do autor. Esse paradoxo se constitui a partir da diferenciação do olhar poético. Distanciado do mundo, o qual cultiva o olhar automatizado, o poeta se vê como exilado, maestro de um mundo que não partilha dos mesmos questionamentos, tão pouco dos deslumbramentos.

Estreitando o enquadramento de Vinicius como de um exilado, vale comentar o momento em que estava no Brasil, mas decidiu se afastar da sua cidade tão aclamada, Rio de Janeiro. Isto se deu através do casamento que o levou a residir na Bahia. Segundo alguns

amigos do poeta, Vinicius, nesse período, envolveu-se profundamente com as religiões de origem africanas e se distanciou dos amigos e familiares.

Da escrita da época, destaca-se o “Soneto de luz e treva” (MORAES, 2009, p.94), dedicado à esposa Gesse, “Para a minha Gesse, e para que ilumine sempre a minha noite”.

Ela tem uma graça de pantera  
No andar bem-comportado de menina.  
No molejo que vem sempre se espera  
Que de repente ela lhe salte em cima.

[...]  
Eu sou oxalá velho, ela é Inhansã  
A mim me enerva o ardor com que ela vibra

E que a motiva desde de manhã.  
– Como é que pode, digo-me com espanto  
A luz e a treva se quererem tanto...

O título do soneto elucidava o paradoxo – luz/ treva, enquadrando a relação amorosa poetizada pelo autor. Contudo, o mesmo se amplia para a própria poética de Vinicius que foi composta por dicotomias, alcançando até a esfera religiosa. O primeiro momento poético do autor foi composto pela vertente católica, constituído por versos que aclamavam a luz, o divino. Já no momento do soneto em questão, há um forte envolvimento com religiões místicas, nas quais prevalecem os mistérios.

A conclusão alcançada no último verso, “A luz e treva se quererem tanto”, retrata um equilíbrio na poesia do autor, a qual, composta por permanentes disparidades, encontra, na maturidade, lugar para os pares incomuns. Concluiu-se, portanto, que o poeta vivenciou diversos exílios, sendo ele próprio criador de muitos. E cada um deles proporcionou a renovação da sua melodia poética, tornando a obra do autor uma partitura composta por notas irregulares e pausas inconstantes, as quais fazem a sua poética tão peculiar.

Desse modo, a aproximação entre Orfeu e Vinicius de Moraes se dá, também, no campo do exílio. Os poetas experimentaram uma arte renovada em cada fluxo de solidão; escolheram se afastar em alguns momentos para ouvir o silêncio; e, mergulharam na esfera mística de modo semelhante, levando para a arte os mistérios ocultos.

## 2.2 Silêncio poético e o olhar

Tanto o mito de Orfeu quanto a poesia de Vinicius de Moraes resguardam de modo singular estes dois elementos: o silêncio e o olhar. Desse modo, para compreender o silêncio, é necessário refletir sobre o significado desse termo. Observa-se a descrição de Manuel Antônio de Castro:

O silêncio é a excessividade ontopoética do nada. A pausa não é silêncio, mas disposição da escuta. A mudez não é silêncio porque é a falta do que ainda não se tem e se pode vir a ter. A mudez como mudez tem em si uma opacidade de anulação da fertilidade do silêncio. A mudez é estéril até que a insemine a póiesis do silêncio, porque só sabemos que alguém é mudo quando não fala, mas não pode haver fala se não houver escuta. E para haver escuta é necessário abrir-se para a fala do silêncio. O silêncio é mudo não por falta de fala, mas por excesso. Cabe a nós escutá-lo nessa excessividade criativa para que, escutando-o, possamos falar. A mudez pode então ser a decisão pela escuta atenta da fala do silêncio. Emudecemos quando nada temos para dizer, mas emudecemos muito mais quando somos possuídos pela excessividade da realidade, que é o silêncio enquanto lógos. Podemos emudecer quando somos tomados pelo *páthos* e dele podemos simplesmente dar testemunho num grito primal de dor ou paixão, então elas podem nos jogar no abismo silencioso da morte. Emudecemos, tomados pela excessividade da realidade ou pelo nada excessivo da morte, quando somos possuídos pelo éros mortal (CASTRO, Silêncio, p. 3)<sup>39</sup>.

Dentre as ricas palavras do filósofo, pode-se destacar a ideia de que “A pausa não é silêncio, mas disposição da escuta”. Houve um momento no mito em que Orfeu se refugiou no silêncio, pausou a sua música para ouvir o som que o rodeava. Assim, percebe-se que um dos elementos essenciais para tratar do silêncio é a escuta.

Outra afirmativa a ser comentada está relacionada à mudez: “A mudez é estéril até que a insemine a *póiesis* do silêncio”. Assim como há esterilidade na mudez, há, também, fertilidade. Ao contrário do se imagina, a fala não se configura como essencial para tudo, pois é no silêncio que se encontra a produtividade necessária.

O silêncio de Vinicius de Moraes difere do de Orfeu, pois o último se envolve no gênero de silêncio referente à fala – música. Já o primeiro poetiza sobre o silêncio, utilizando-o mesmo na escrita. Para esclarecer tal distinção, é notável a reflexão do professor Gilberto Mendonça Teles sobre o silêncio da linguagem escrita.

Assim, se a escrita é “literalmente sem voz”, é porque ela tem outra “voz” – uma voz própria, **in/visível**, aquela que está **calada**, que “fala” por dentro, no seu interior

---

<sup>39</sup> Idem nota 10.

e que, afinal, é a voz de outrem, do poeta, do escritor no que ele deixar em forma de **escritura**. A Antiguidade só leu em voz alta. Tanto é verdade que a leitura silenciosa é bem recente, de Santo Agostinho (século IV d.C.) para cá, quando a linguagem literária passa a ser concebida como signo e começa a se fazer autotélica e democrática.<sup>40</sup>

A partir disso, percebe-se que todo poeta gera como fruto do seu trabalho poético uma modalidade de silêncio. Não um silêncio sem voz, mas com uma voz “calada”. A escrita seria, então, a maior cúmplice do silêncio; contudo, não se aprisiona exclusivamente nele, pois carrega falas, músicas e gritos que ao seu tempo irrompem.

Orfeu escolhe a mudez como sua música silenciosa e reflexiva. A recusa a expressar um som próprio se apresenta como iminência de se ouvir no silêncio. Assim, também, é possível ouvir melodias que residem exclusivamente no mesmo. De modo semelhante, Vinicius de Moraes poetiza sobre o silêncio como, ainda, escolhe ouvi-lo para dele extrair as palavras.

Manuel Antônio de Castro menciona, também, que “A mudez pode então ser a decisão pela escuta atenta da fala do silêncio”. Desse modo, há uma fala própria do silêncio. Francis Wolff, em outros termos, ratifica a ideia, ao afirmar:

Pois o silêncio só raramente é o vazio. Ele diz alguma coisa. Diz o que não é. Em outros termos, o silêncio não é ausência ou negação, mas, como diziam os antigos e os medievais, é *privação*. Não é o nada ou o vazio, mas a privação de algo que deveria estar ali. Mas o quê? O ruído, a música, a palavra? (WOLFF, 2013, p. 30).

A reflexão feita por Wolff levada ao mito de Orfeu instiga indagações. Seria o silêncio de Orfeu “privação” de ruído, música ou palavra? O autor reflete, ainda, que o ruído se constitui em som desagradável, confuso (não identificável), sem definição objetiva, não tendo sentido em si para nós ou para a circunstância. Já a música é o som com duração e timbres precisos.

Continuando a reflexão, Wolff acrescenta que o ruído e o grito – fala muda, impedida – são as piores formas de habitar o silêncio, pois a música e a fala são os únicos habitantes desejáveis do mesmo. Isto porque a regularidade é confortadora, assim como o silêncio. No silêncio de Orfeu, a privação máxima foi da sua música, uma vez que a lira, companheira de todas as horas, ficou esquecida nesse momento. Contudo é importante atentar, também, para

<sup>40</sup> O trecho citado foi retirado da introdução do livro *Defesa da poesia*, do professor Gilberto Mendonça Teles, a ser publicado em breve. Registra-se aqui o agradecimento ao mesmo por ter cedido o material, ainda inédito, para esse estudo.

mais uma colocação de Francis Wolff, que enfatiza que o suspiro e a pausa – formas de silêncio – são essenciais para a existência da música.

Transportado para a pauta de Orfeu, seu silêncio não seria apenas ausência de música, mas parte dela. Utilizando, ainda, a fala de Wolff, “Toda ausência é, também, presença enquanto signo”<sup>41</sup>. Para afinar esta sentença, o autor utilizou como exemplo o discurso do silêncio de Deus, pois o mesmo pode ser símbolo de ausência absoluta ou presença absoluta.

Dessa forma, outro modo possível de compreender o silêncio de Orfeu seria realocá-lo da pauta da ausência, transportando-o para presença. Seria, então, a plenitude dos seus acordes, pois o silêncio com que o músico se deparou na saída do *Hades* não poderia estar vazio. Muito menos a imagem do último olhar para Eurídice se poderia ter esvaído tão rapidamente. Assim, Orfeu olhou para Eurídice e se calou.

Estava implantada, no olhar de sua amada, a chave que o fez abrir a porta do silêncio. Eurídice, tomada pela quietude que a morte lhe imprimiu, deixou o mundo de Orfeu, universo musical, sob os ruídos de uma perseguição tenebrosa; adentrou o mundo dos mortos, império do silêncio; e ao reencontrar Orfeu não poderia lhe oferecer palavra alguma, deu ao seu amado tudo o que tinha, um olhar tomado pela turbulência do silêncio.

Por sua vez, o olhar de Orfeu possui uma complexidade que, também, envolve o silêncio ali iniciado. Isto por duas notas principais: a primeira, pela culpa por não ter resistido e olhado para trás, e a segunda, devido à incapacidade de enfrentar o que o reencontro com a alma de Eurídice representaria.

Semelhante a esse mito, na literatura judaica, há uma personagem que se aproxima de Orfeu pelo “olhar para trás”. No primeiro livro sagrado, Gênesis, conta-se a história de que Deus destruiria as cidades de Sodoma e Gomorra, todavia, desejava poupar uma família. Os mensageiros divinos deram a prescrição ao homem da casa, Ló: era preciso ir embora sem olhar para trás.

Entretanto, a mulher de Ló não resistiu e quebrou o acordo. Com isso, foi castigada, tornando-se uma estátua de sal. A partir dessa aproximação, é possível concluir que não há um bom resultado possível, quando os preceitos divinos são quebrados. Assim como, na literatura judaica, a desobediência levou ao castigo, não permitindo que a mulher jamais

---

<sup>41</sup> Cf. conferência “O silêncio é a ausência de quê?” apresentada em 14/08/2013, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, durante o ciclo *O silêncio e a prosa do mundo*, por Francis Wolff.

voltasse a olhar para frente, Orfeu, ao olhar para trás, ficou retido no mundo místico do Hades que estava representado na figura de Eurídice.

Segundo Nuñez, “Olhando para trás, Orfeu demonstra não estar preparado para a junção harmônica e definitiva com sua alma, Eurídice, pois esta é para ele, ainda, uma parte física e material com sua arte”<sup>42</sup> (NUÑEZ, 1995, p.190). Todavia, o despreparo do músico diante dessa união é reparado. Através dos descaminhos do silêncio e da dor, Orfeu alcança a reconstrução da sua arte.

Há, portanto, no olhar, algo de misterioso que sonda o mito de Orfeu, e, também, a poesia de Vinicius de Moraes. O poeta brasileiro escreveu um grande número de versos protagonizando esse elemento. No poema “Ausência” (MORAES, 2011, p.28), escreve: “Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus olhos que são doces / Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres eternamente exausto”.

O título do poema já sugere a falta de algo, seja por renegação, abandono ou qualquer outro infortúnio; a ausência do apreciado toma conta dos versos. Os olhos (doces) da mulher amada são rejeitados mediante a limitação do amante de apenas poder oferecer-lhe mágoa.

Já no poema “Agonia” (MORAES, 2011, p. 43), os olhos da mulher causam medo. Lívidos, resguardavam mistérios que assustaram.

No teu grande corpo branco depois eu fiquei.  
Tinha os olhos lívidos e tive medo.  
Já não havia sombra em ti – eras como um grande deserto de areia  
Onde eu houvesse tombado após uma longa caminhada sem noites.

Há algo, ainda, a se comentar, brevemente, a respeito do medo. Mais uma vez sob a melodia do mito de Orfeu, existiram olhares que de certo causaram medo, os das bacantes. Irritadas com o silêncio do músico e com a recusa do seu olhar, enfureceram-se, e como a fúria lê-se nos olhos, Orfeu foi transpassado pelo olhar amedrontador daquelas mulheres.

Entretanto, a resposta para tamanha fúria poderia ser explicada pelas palavras de Franklin Leopoldo e Silva: “Aquele que permanece em silêncio se recusa a dizer quem é. Está se reinventando. Portanto, nos traindo, pois não nos dá pista do que está fazendo”<sup>43</sup>. Em

<sup>42</sup> No original: “Mirando hacia atrás, Orfeo demuestra no estar preparado para la conjunción armónica y definitiva com su “alma”, Eurídice, pues ésta es para él, aún, una parte física y material com su arte”.

<sup>43</sup> Referência oriunda da conferência “O risco do fracasso” apresentada em 21/08/2013, no ciclo *O silêncio e a prosa do mundo*, por Franklin Leopoldo e Silva.

continuidade com a dialética do olhar, outro poema a ser comentado é “Olhos mortos” (MORAES, 2008, p. 43).

Algum dia esses olhos que beijavas tanto  
 Numa carícia sem mistérios  
 Olharão para o céu e pararão.  
 [...]  
 Com a luz clara do teu olhar sem martírios –  
 Não os prendas à angústia triste de teu pranto.  
 Silêncio... Silêncio... Beija-os ainda e vai...  
 Deixa-os fitando eternamente o céu.

A descrição dos olhos mortos, parados – mirando o céu, é construída a partir da lembrança de quando neles havia vida. Assim, o desejo do “eu” lírico se constitui em que não haja a angústia do pranto da amada em seus olhos mortos, mas que apenas sejam beijados em silêncio.

Nesse último poema, o olhar de quem faz a poesia é focado, pois nos demais prevalece o olhar feminino e misterioso da mulher amada. De igual modo, o “Poema dos olhos da amada” (MORAES, 2008, p. 177) indaga os mistérios contidos nesse elemento.

Ó minha amada  
 Que olhos os teus  
 São cais noturnos cheios de adeus  
 São docas mansas  
 Trilhando luzes  
 Que brilham longe  
 Longe nos breus...

A primeira definição dos olhos da amada é de “cais noturnos cheios de adeus”. Essa descrição, assim como o poema de modo geral, remete à Eurídice. O mar era lugar habitual de Orfeu, como argonauta. Já Eurídice, mais especificamente seus olhos, seria, então, o cais, lugar de espera pelo marinheiro. Contudo, não é local de encontros, o qual aguarda com boas vindas, mas de partidas, “cheios de adeus”.

A noite, detentora de mistérios, reside nos olhos da amada, sendo iluminada por luzes que se perdem na escuridão desse olhar. Seguindo a melodia das ondas, o poema entoia:

Ó minha amada  
 Que olhos os teus  
 Quanto mistério  
 Nos olhos teus  
 Quantos saveiros  
 Quantos navios  
 Quantos naufrágios  
 Nos olhos teus...

Nessa estrofe, a memória dos olhos, imóveis como um cais, é retomada. Os muitos barcos que por eles passaram, assim como, os que afundaram, ficaram retidos na imagem do olhar. Na última estrofe, o “eu” lírico constrói um apelo para a amada.

Ah, minha amada  
De olhos ateus  
Cria a esperança  
Nos olhos meus  
De verem um dia  
O olhar mendigo  
Da poesia nos olhos teus.

A aclamação está pautada na troca de olhares a ser realizada. Apesar de não existir crença alguma nos olhos da amada, o amante suplica que lhe dê a esperança de vê-los imbuídos pelo olhar da poesia. Desse modo, um terceiro olhar entra no discurso, é o da própria poesia, cuja característica atribuída é de “mendigo” – seguindo a ideia de pedinte, sofredora, no qual a poesia é colocada.

O poema comentado tematiza o olhar, não do modo como é abordado comumente, sendo “janela da alma”, “luz do corpo”. Entretanto, enfoca este elemento, indagando seus mistérios, sombras e memórias. Nesse viés, os olhos de Eurídice se igualam aos da amada evocada nos versos, pois tamanhos foram os mistérios transpassados em seu último olhar, que emudeceram Orfeu e sua lira.

Entretanto, é importante refletir na causa pela qual Orfeu exilou-se no emudecimento. Retomando as palavras do filósofo, Manuel Antônio de Castro: “Emudecemos quando nada temos para dizer, mas emudecemos muito mais quando somos possuídos pela excessividade da realidade, que é o silêncio enquanto *lógos*” (CASTRO, Silêncio, 3)<sup>44</sup>.

Dessa forma, o silêncio como “excessividade da realidade” seria a única saída do músico que acabara de viver as mais profundas experiências e perdas. O descaminho da paixão e a dor eram a realidade de Orfeu, apoderando-se dele o emudecimento, pois: “Podemos emudecer quando somos tomados pelo *páthos* e dele podemos simplesmente dar testemunho num grito primal de dor ou paixão, então elas podem nos jogar no abismo silencioso da morte” (CASTRO, Silêncio, 3).

O “abismo silencioso da morte” estava nos olhos de Eurídice. Esse olhar não infiltrou apenas os olhos de Orfeu, mas, também, de muitos poetas. Vinicius de Moraes, a bordo de um

---

<sup>44</sup> Idem nota 10.



navio a caminho da Inglaterra, escreveu o “Soneto de separação” (MORAES, 2009, p.19). Os versos são compostos sob o ritmo das águas rompidas pelas hélices do navio que as deixam para trás.

De repente do riso fez-se pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se a espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

O título do soneto enuncia o tema e, já na primeira estrofe, o modo como a separação acontece é enfatizado, “de repente”. Assim, o riso é substituído por um pranto “silencioso e branco como a bruma”. O silêncio é, então, uma das características da dor, que mesmo apresentada de sobressalto não provoca o grito, mas o silêncio.

Os componentes marítimos são aproveitados, tais quais: bruma e espuma, imergindo os versos nas águas salgadas do mar, semelhantes às lágrimas causadas pelo rompimento. Na estrofe seguinte surge o elemento guardador dos mistérios, o olho.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfez a última chama  
E a paixão fez-se o pressentimento  
E do momento imóvel fez-se o drama.

É possível transportar, mais uma vez, os versos do poema de Vinicius de Moraes para o mito de Orfeu, pois a assimilação dos olhos perdendo a “última chama” descreve a imagem do mito, na célebre despedida de Eurídice aqui tão comentada. O fogo como símbolo da vida e da paixão se desfaz através do olhar.

De igual modo, o “momento imóvel”, o qual também pode ser compreendido como imagem, figuração estática de uma cena, torna-se um “drama”. O transporte de um romance para um drama é, ainda, a semelhança incólume com o mito de Orfeu, cuja transposição da harmonia amorosa para a dor se faz “de repente”.

Certamente, o olhar constitui uma representação simbólica significativa no mito de Orfeu e, conseqüentemente, na poesia de Vinicius de Moraes. Gilbert Duran explica: “O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas” (DURAND, 2002, p. 63).

Racionalizar o símbolo enrustido no olhar trocado entre Orfeu e Eurídice requer, necessariamente, ouvir o silêncio que segue de modo patético o músico desolado. Cabe mencionar que Orfeu não é o único a transpor o silêncio no mito. Eurídice, em sua morte definitiva, é trancada perpetuamente no silêncio mortal, o qual pode ser acompanhado de ruídos, sons quaisquer, mas não mais a música de Orfeu.

Eurídice foi lançada no silêncio, contudo Orfeu se refugiou no mesmo. Tal escolha poderia ser um remédio para o pesar. Segundo Nuñez, “Não ver e não ouvir produzem a mesma sensação de abismo, sensação que redimensiona o espaço e apaga a cronologia” (NUÑEZ, 1995, p.188)<sup>45</sup>. Silenciando-se para o mundo, Orfeu demonstrou, também, o desejo de alterar o tempo, de mudar o imutável.

O distanciamento temporal do mito de Orfeu para a poesia de Vinicius de Moraes não contrariou os símbolos comuns às duas pautas: o silêncio (que leva a tranquilidade ou o transtorno à audição) e o olhar (ressignificador da visão). É possível, portanto, ouvir, nas modulações dos versos do poeta brasileiro, o silêncio entoado pelo músico grego. Assim como, também, vê-se o olhar obscuro e enigmático, semelhante ao de Eurídice, na poesia do aedo brasileiro.

---

<sup>45</sup> No original: “No ver y no oír producen la misma sensación de abismo, sensación que redimensiona el espacio y borra la cronología.”

### 3 TERCEIRO ACORDE: O *PÁTHOS* DO POETA

A vida do poeta tem um ritmo diferente  
Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o céu  
Preso, eternamente preso pelos extremos intangíveis.  
*Vinicius de Moraes*<sup>46</sup>

O terceiro acorde ecoa a sonoridade trágica do *páthos*, transpondo suas notas pelas pautas dolorosas do poeta. Busca-se, nesse momento, enfatizar o elemento patético no mito de Orfeu e na poesia de Vinicius de Moraes. Para tal, primeiro será refletido sobre a tragicidade em forma de verso, e, posteriormente, sobre o transporte do *páthos* realizado pela poesia moderna, a qual modula o trágico para a forma risível.

No artigo “Dürer e a antiguidade italiana” (1905), Aby Warburg (1866-1929) analisa a reinserção da Antiguidade na cultura renascentista, tendo como base nos quadros “Morte de Orfeu” – trata-se de duas representações da “Morte de Orfeu”, pertencentes ao acervo do Salão de Arte de Hamburgo. A primeira é uma gravura anônima, a qual acredita-se ter servido de modelo para a segunda, um desenho do célebre gravador, desenhista e pintor alemão do século XV, Albrecht Dürer, datada de 1494 (Anexo II). Há uma bandeirola no desenho onde se lê “Orfeus der erst puseran” (“Orfeu o primeiro pederasta”). Daí se subentende que, Dürer seguiu a vertente de que o mortífero ataque das mulheres trácias foi motivado pela misoginia de Orfeu, após a catábase, ou ainda pela homossexualidade.

Segundo o historiador, desde a segunda metade deste século, os artistas “procuravam na riqueza formal da Antiguidade, com o mesmo zelo, tanto por modelos que apresentassem uma mímica marcada por um *páthos* intenso, quanto por aquela calma idealizada pelo classicismo” (WARBURG, 2012, p. 66).

O presente estudo seguiu a mesma estratégia que notabilizou Warburg, em sua revolucionária, a princípio incompreendida explicação da arte renascentista a partir da sobrevivência do paganismo. Da mesma forma que o historiador da Biblioteca magnética

<sup>46</sup> MORAES, Vinicius de. “O poeta” In: *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 33.

adotou a investigação do *páthos* como principal canal de acesso aos símbolos, formas e repetições na representação cultural e artística da História, aqui, a partir do momento em que se começou a mapear os desvios e resistências culturais da poética de Vinicius de Moraes e a decodificar seus símbolos, elementos intensamente marcados pelo *páthos* foram aparecendo.

O *páthos* possui uma íntima ligação com a alma – plano das emoções – o que faz dele um elemento complexo, pois “[...] a alma é mais profunda que qualquer tentativa de interpretação psicológica.” (STAIGER, 1977, p. 7). Assim, não lhe cabe apenas a negatividade, mas, ainda, o prazer, sobretudo, o êxtase poético.

Deve-se salientar, também, que além da nítida relação do *páthos* com o mundo dos afetos, existe uma confluência indiscutível com a razão. Desse modo, o *páthos* requisita, provoca a irrupção do *lógos*, fazendo a interface entre o *mythos* e o *lógos*, que deixam de se opor radicalmente, como a filosofia estabeleceu (para fins de compreensão dos conceitos). Bem ao contrário, aliás, o mito e a razão e encontram em articulação constante. Da mesma forma, “Paixão e razão são inseparáveis” (LEBRUN, 1987, p. 22).

Nesse viés, é possível distinguir o *páthos* épico (heroico, coletivo, tradicional), do trágico (outro tipo de heroísmo, associado à responsabilidade e aos valores mais enraizados na consciência e no costume, até atingir as altitudes éticas, cf. HEGEL) – e do lírico (totalmente individualizado). Isto não quer dizer que não haja um dinamismo próprio ao *páthos* que faça com que os afetos, nas suas particularidades, atinjam a alma inteira. O *páthos* tem a capacidade de atingir simultaneamente a sensibilidade e a razão, a imaginação como um todo, em suas faculdades criativas, intelectuais, objetivas e oníricas.

Os símbolos desse elemento são marcados pelos mais intensos tons da emoção. A negatividade que rodeia a frustração ou a perda gera uma dor profunda, provoca as notas da poesia que retrata Orfeu e o concita a seus tristes acordes. Outro traço vinculado à poesia órfica é a melancolia. Esta influencia o tom poético em larga escala e paleta variada, do barroco ao romântico e ao trágico.

Além disso, a contradição se apresenta de modo constante na poética em questão. É uma nota essencial na construção melódica desse tema, pois a dicotomia amorosa, o aproximar-se e afastar-se, amar e abandonar, entre outros tantos polos do amor e da dor – elementos extremamente próximos nessa reflexão – soa nas claves dos poetas. O *páthos* do poeta é, então, mais do que o tema a ser aqui abordado: trata-se do âmago da poesia órfica.

### 3.1 A tragicidade em verso

O trágico é um dos denominadores do mito de Orfeu. A melodia do músico foi toda embebida deste elemento na sua catábase. O tema do trágico em Orfeu é genuíno, o mais pungente e que se encontra na raiz de todos os temas trágicos: o amor perdido. Para iniciar as notas dessa ode, cabe mencionar os versos de outro andarilho do mundo dos mortos a respeito do tema citado:

Amor, que a amado algum amar perdoa,  
tomou-me, pelo seu querer, tão forte,  
que como vês ainda me agrilhoa.

Amor nos conduziu a uma só morte.  
[...]  
(ALIGHIERI, 1998, p. 53)

Os versos pertencem ao canto V da Divina comédia - Inferno, de Dante Alighieri. Estes retratam o amor como causador do *páthos*, capaz de aprisionar quem nele se envolve. A história cantada nos versos é de um casal morto por uma paixão proibida. Francesca e Paolo eram cunhados, mas, ainda assim, envolveram-se amorosamente, sendo ambos mortos pelo marido traído.

O sofrimento do casal levou-os à morte, na qual ambos permaneceram vagando acorrentados um ao outro. A semelhança com Orfeu se atenua pelo último verso citado, “Amor nos conduziu a uma só morte”, pois o sofrimento do amante mediante a perda de Eurídice fez com que a sobrevivência de Orfeu se confundisse com a própria morte.

Apesar de fiel a sua Eurídice, não pôde dela se desvincular em momento algum. Semelhante à sentença dada ao casal retratado por Dante, Orfeu, ainda em vida, foi acorrentado à alma de Eurídice. Vagou pelo mundo dos vivos preso à sua amada morta, padeceu porque amou.

A tragicidade em forma de versos é, também, encontrada na obra de Vinicius de Moraes. Uma das músicas compostas em parceria com Tom Jobim, “Eu não existo sem você” (MORAES, 1958), expressa o dilema daquele que ama e, por isso, sofre.

Eu sei e você sabe, já que a vida quis assim  
Que nada nesse mundo levará você de mim  
Eu sei e você sabe que a distância não existe  
Que todo grande amor só é bem grande se for triste  
Por isso, meu amor, não tenha medo de sofrer  
Pois todos os caminhos me encaminham prá você  
Assim como o oceano só é belo com o luar  
Assim como a canção só tem razão se se cantar  
Assim como uma nuvem só acontece se chover

Assim como o poeta só é grande se sofrer  
 Assim como viver sem ter amor não é viver  
 Não há você sem mim, eu não existo sem você.

O verso “Que todo grande amor só é bem grande se for triste” mostra a dimensão dessa ambivalência: a relevância do amor é medida a partir da presença da tristeza. O amor “iluminado”, cercado por sentimentos positivos, abre espaço para a negatividade que é em si a garantia de valoração do mesmo.

O pedido direcionado à amada, “Por isso, meu amor, não tenha medo de sofrer”, afasta-se das promessas convencionais de amor, as quais juram proporcionar felicidade. O último verso da canção declara a dependência do amante em relação ao objeto de desejo. Em suma, os versos declaram a necessidade do amor em paralelo à inevitável associação do mesmo com o sofrimento.

Partindo da assimilação entre Orfeu e Vinicius de Moraes, pode-se enquadrá-los como poetas invocadores do *páthos*. No poema “O poeta” (MORAES, 2008, p. 33), Vinicius discorre acerca do seu ofício. Observa-se a primeira estrofe:

A vida do poeta tem um ritmo diferente  
 É um contínuo de dor angustiante.  
 O poeta é o destinado do sofrimento  
 Do sofrimento que lhe clareia a visão de beleza  
 E a sua alma é uma parcela do infinito distante  
 O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende.

O poeta é, então, figurado como distinto das demais pessoas. Ligado à dor (angustiante), é “destinado ao sofrimento”. Contudo, o verso posterior se propõe a esclarecer que este não é de todo negativo, pois “clareia a visão de beleza” do poeta. Assim, a relação entre o poeta e a dor é apresentada como essencial.

Em outro poema de igual título, a tristeza é introduzida nos olhos do poeta, (MORAES, 2010, p.61).

Olhos que recolhem  
 Só tristeza e adeus  
 Para que outros olhem  
 Com amor os seus.

Os olhos do poeta teriam, então, a função de “recolher” a tristeza e o adeus, sendo guardadores dos mesmos. Elenice Groetaers comenta que “O poeta tem um dom e só por ele é poeta ao manifestar as realidades que escapam ao olhar humano. Ele vê o invisível. A presença, a revelação e o dom divino são traços que definem a manifestação pelas musas” (GROETAERS, 2007, p. 62).

Além da percepção meticulosa, ligada à inspiração musal, há de se acrescentar ainda que o poeta sente de modo diferente, pois assimila a dor que não teve ou aprofunda a que experimentou para transpor o *páthos* à poesia na linguagem dos homens, tornando palpável o imensurável pertencente aos sentimentos.

É próprio dos poetas a profunda comoção pela dor alheia, sentimento que se diz, em português, é compaixão; em alemão, Mitleid (etimologicamente, “sofrer com”). Dante Alighieri caiu “como morto” ao ouvir o triste relato do casal Francesca e Paolo:

Enquanto uma dizia seu amargor,  
chorava a outra alma e, como quem se esvai  
em morte, eu me esvai de pena e dor,

e cai como corpo morto cai.  
(ALIGHIERI, 1998, p. 54)

A assimilação do *páthos* se dá em lugar da dor que o poeta nunca sentiu. Assim, se há sofrimento, cabe ao poeta senti-lo, ainda que este não seja seu. Em Vinicius de Moraes, há essa constante apropriação da dor. O poeta mensura que o sofrimento maior pertence a ele. Na canção “Consolação” (MORAES, 1975), composta por Vinicius e Baden Powell, expõe-se a relação entre o amar e o sofrer.

Se não tivesse o amor  
Se não tivesse essa dor  
E se não tivesse o sofrer  
E se não tivesse o chorar  
Melhor era tudo se acabar

Nos versos citados, o poeta condiciona a existência da vida aos quatro elementos expostos: amor, dor, sofrer e chorar. Compreender os três últimos – dor, sofrer e chorar – na mesma esfera significativa é pertinente. Entretanto, enquadrar o amor como completamente idêntico aos mesmos gera algum estranhamento. Contudo, o maior espanto se dá ao vincular a existência a tais termos oriundos do *páthos*.

Além disso, os elementos em questão surgem num desencadeamento. Assim, o amor suscita a dor, que desenvolve o sofrer, o qual provoca o chorar. Nesse caso, o amor é o exórdio de todos os demais sentimentos, o que corrobora com a ideia de que é ele o grande motivador do *páthos*.

Na estrofe seguinte, “Eu amei, amei demais / O que eu sofri por causa do amor / Ninguém sofreu”. A teoria é ratificada de modo explícito. O amor é o grande causador do sofrer do poeta, o qual ainda afirma não haver quem houvera experimentado maior sofrimento que o seu por essa causa. Nota-se que a exacerbação na poesia do autor se dá tanto na

exaltação do amor intenso, quanto na exploração da dor. Na estrofe seguinte, o poeta complementa esses pontos.

Eu chorei, perdi a paz  
 Mas o que eu sei  
 É que ninguém nunca teve mais  
 Mais do que eu.

A designação do choro e da consecutiva perda da paz parece ser compensada nos últimos dos versos, nos quais o poeta declara que foi quem mais teve – não diz o quê. Ao findar os versos, pode-se questionar qual seria o complemento desse verbo. É possível assimilar que o poeta estivesse se referindo a todos os elementos citados no decorrer da canção – amor, dor, sofrer, chorar – ou apenas ao amor, já que este aparece como a síntese dos demais. Omitir o objeto direto é, pois, uma fórmula de grande rendimento poético, porque inscreve na falta do termo sintático a intuição perfeita do incomensurável, ilocalizável do amor.

Acerca disto, comenta Emil Staiger: “Em poemas aos quais faltam palavras no fim, transborda pelo contrário a interioridade da alma, que desconhece quaisquer qualidades analíticas” (STAIGER, 1977, p.36). Nesse viés, o do sofrer, cabe ainda mencionar o poema “Vigília” (MORAES, 1998, p. 17).

Eu às vezes acordo e olho a noite estrelada  
 E sofro doidamente.  
 A lágrima que brilha nos meus olhos  
 Possui por um segundo a estrela que brilha no céu.  
 Eu sofro no silêncio  
 Olhando a noite que dorme iluminada  
 Pavorosamente acordado à dor e ao silêncio  
 Pavorosamente acordado!  
 Tudo em mim sofre.  
 Ao peito oprimido não basta o ar embalsamado da noite  
 Ao coração esmagado não basta a lágrima triste que desce,  
 E ao espírito aturdido não basta a consolação do sofrimento.  
 Há qualquer coisa fora de mim, não sei, no vago  
 Como que uma presença indefinida  
 Que eu sinto mas não tenho.

Meu sofrimento é o maior de todos os sentimentos  
 Porque ele não precisou a visão que flutua  
 E não a precisará jamais.  
 A dor estará em mim e eu estarei na dor  
 Em todas as minhas vigílias...  
 Eu sofrerei até o último dia  
 Porque será meu último dia o último dia da minha mocidade.

A começar pelo título, “Vigília”, pode-se perceber a inserção de elementos noturnos, que giram em torno da escuridão. A condição de quem pratica a “vigília”, abstendo-se do



sono, sinônimo de descanso e tranquilidade, é sempre norteadada pela inquietude que beira a sombria insônia.

Além disso, o quinto verso, “Eu sofro no silêncio”, carrega a confissão de sofrimento e o lugar em que se realiza. É, portanto, no silêncio que o poeta padece. E é, também, no mesmo silêncio que irrompe a poesia, cantada caladamente na quietude da vigília.

Do sétimo ao nono verso, “Pavorosamente acordado à dor e ao silêncio / Pavorosamente acordado! / Tudo em mim sofre”, surge de modo repetido o advérbio “pavorosamente”, inserindo a noção de espanto já imaginada. A declaração de estar acordado “pavorosamente” “à dor e ao silêncio” indica que são estes o motivo da vigília. Por fim, a confissão de que só há sofrimento no poeta.

Ainda na primeira estrofe, os versos “Ao peito opresso não basta o ar embalsamado da noite / Ao coração esmagado não basta a lágrima triste que desce, / E ao espírito aturdido não basta a consolação do sofrimento” expressam que há um grande sofrimento no poeta, mas que ainda não parece suficiente.

Os versos seguintes complementam: “Há qualquer coisa fora de mim, não sei, no vago / Como que uma presença indefinida / Que eu sinto mas não tenho.”, aludindo para algo que está fora do poeta, entretanto, o comove para querê-lo. Assim, na vigília, no silêncio, busca saciar-se.

A revelação vem a seguir: a estrofe posterior é iniciada com o verso “Meu sofrimento é o maior de todos os sentimentos”. Dessa forma, o poeta assume um lugar de íntima relação com a dor, ultrapassando os demais sentimentos existentes dentro de si. O desassossego da poesia aflige sua alma.

Nos versos seguintes, nota-se um pacto firmado entre o poeta e a dor: “A dor estará em mim e eu estarei na dor/ [...] Eu sofrerei até o último dia”. Além de receber a dor, o poeta afirma permanecer nela, e também promete sofrer por toda a sua vida. Desse modo, o *páthos* aparece como uma aliança estabelecida, a qual se configura como irrevogável.

Outra vertente que exprime, ou justifica, o sofrimento do poeta – enquanto amante – é a dicotomia. Um dos poemas que mais expressa isso é o “Soneto do amor maior” (MORAES, 2009, p. 21).

Maior amor nem mais estranho existe  
Que o meu, que não sossega a coisa amada  
E quando a sente alegre, fica triste  
E se a vê descontente, dá risada.

A estrofe mencionada contém o estranhamento do próprio “eu” lírico que afirma a grandeza de seu amor, paralelamente, a sua estranheza. Indica a falta de sossego em relação à

“coisa amada”. Assim, mediante a inquietude, surgem as oposições: a tristeza perante a alegria da amada e a risada diante do descontentamento.

Na estrofe seguinte, continua:

E que só fica em paz se lhe resiste  
O amado coração, e que se agrada  
Mais da eterna aventura em que persiste  
Que de uma vida mal-aventurada.

O descompasso dos sentimentos referidos se encadeia na busca constante pela conquista. A aventura é uma prerrogativa para o amor, o qual se alegra na luta para avassalar o coração de seu objeto de desejo. A poesia se rompe em uma aventura amorosa necessária para a fruição do amor.

Louco amor meu, que quando toca, fere  
E quando fere vibra, mas prefere  
Ferir a fenecer - e vive a esmo

Aqui, mais uma vez, o amor não aparece envolto em uma promessa “romantizada”, repleta de juras de fidelidade e alegria. Os versos se aproximam de um desabafo, uma confissão poética, na qual o amante não se contenta apenas em ferir, mas ainda vibra pelo que feriu, pois conforme o último verso prefere “Ferir a fenecer – e vive a esmo”.

Na estrofe seguinte, conclui:  
Fiel à sua lei de cada instante  
Desassombrado, doido, delirante  
Numa paixão de tudo e de si mesmo.

A “lei” citada é muito semelhante à aplicada no “Soneto de fidelidade”, pois consiste em fazer-se fiel ao seu próprio amor. Isso permite e exige que se contradiga o amor do outro, caminhar em dissonância, não evitando o sofrimento, mas alimentando-se dele para nutrir a melodia do amor poético – inigualável em dor e infinitude.

Ainda na pauta da dicotomia, observa-se o poema “Dialética” (MORAES, 2010, p. 183):

É claro que a vida é boa  
E a alegria, a única indizível emoção  
É claro que te acho linda  
E em ti bendigo o amor das coisas simples  
É claro que te amo  
E tenho tudo para ser feliz

Mas acontece que eu sou triste...

O poema é construído a partir do título atribuído – “Dialética”. Parte dos versos da primeira estrofe é iniciada pela expressão “é claro”, assim, realiza-se a afirmativa acerca do primeiro traço do poema, a felicidade. Toda a estrofe inicial se baseia na justificativa

plausível para que o poeta seja feliz. Contudo, o último verso do poema desconstrói a lógica e, ultrapassando as razões, declara-se a escravidão perante a tristeza.

Entrecruzando o tema, no compasso do mito de Orfeu, a dicotomia aparece relacionada à personalidade do mesmo. Quando não mais podia desfrutar da presença de Eurídice, Orfeu se transforma em uma figura controversa, passa a ser um músico afastado da lira; um amante sem amada. A persona de Orfeu se torna indecifrável.

A respeito da devoção do poeta ao sofrimento, cabe ressaltar que tal ideal perdura pela literatura de um modo transcendental. Vinicius de Moraes se inspirou abertamente em alguns poetas “sofredores”. Em “Bilhete a Baudelaire” (MORAES, 2009, p. 46) declara:

Poeta, um pouco à tua maneira  
E para distrair o spleen  
Que estou sentindo vir a mim  
Em sua ronda costumeira

A “ronda costumeira” pela qual a poesia de Charles Baudelaire visitava a Vinicius o alcançava pelo sentir. Não poderia ser de outro modo, tendo em vista que é este o grande ponto de ligação com a poesia produzida pelo poeta francês. Cabe mencionar, ainda, que Vinicius escreve no primeiro verso “um pouco à tua maneira”, deixando evidente a influência obtida de Baudelaire.

Para equiparar a “maneira” descrita por Vinicius, observa-se parte do poema “Bênção” (BAUDELAIRE, 1985, p. 351).

Eu sei que reservais um lugar para o Poeta  
Nas radiantes fileiras das santas Legiões,  
E que o convidareis à comunhão secreta  
Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,  
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,  
E que, para talhar-me um místico diadema,  
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.

Na primeira estrofe citada, Baudelaire escreve, dirigindo-se a Deus, afirmando que haveria um lugar distinto preparado pelo divino, o qual o poeta iria ocupar. O mesmo se distinguiria na “eternidade” não somente por um local diferenciado, mas também participaria das grandezas celestiais, tal qual “a comunhão secreta dos tronos, das virtudes, das dominações”.

Os versos posteriores justificam o motivo de tamanha recompensa. Neles se encontram a declaração de que a “dádiva suprema” dos poetas é a dor. Então, seria esta uma “dádiva” intransferível, visto que parece implantada na alma do poeta, da qual o mesmo não

conseguiria se desvencilhar. Desse modo, compreende-se a imersão na profunda melancolia causada por essa dor latente.

Outro poeta que empenhou o seu legado “órfico” a Vinicius foi Rainer Maria Rilke. Na crônica “Relendo Rilke” (MORAES, 2010, p. 105), o brasileiro escreve:

[...] embora já dele tão distanciado por tantas e tão grandes causas – de reler o poeta Rainer Maria Rilke. Andei folheando as Cartas a um jovem poeta, os Sonetos a Orfeu e algumas Elegias de Duíno. E o que tenho a dizer é o seguinte: poucos seres tão poéticos nasceram nunca de uma mulher. Pouquíssimos, como esse Grande Enfermo, náufrago irremediável, à avidez de suas águas onde o indizível abandono. Nunca vida humana fechou-se mais completamente dentro de uma mística. [...].

Desse modo, a admiração de Vinicius mostra-se evidente. Não podendo, assim, fugir à teia mística que tanto elogiou. Veja-se a parte II 19 de Soneto a Orfeu (RILKE, 2013).

Mesmo que o mundo mude com rapidez,  
como nuvens em movimento,  
tudo volta outra vez  
ao primeiro momento.

Sobre as mudanças, quanto  
mais livre ainda se estira  
e dura o teu pré-canto,  
deus com a lira!

Não se compreende a dor,  
não se aprende o amor,  
e ao que na morte nos desterra

a mente é muda.  
Só o canto sobre a terra  
salva e saúda.

O poema ecoa em um lirismo encantador. A fluidez melódica leva à menção de Orfeu. Na primeira estrofe, introduz-se o ciclo contínuo de mudanças resguardadas na vida, enfatizando o retorno ao lugar de origem de todas as coisas. Na estrofe seguinte, apontam-se, ainda nessa esfera da mudança que compreende a vida, o “pré-canto” e a “lira”.

Em seguida, os versos são dimensionados para as seguintes negativas “Não se compreende a dor, / não se aprende o amor,”. A partir da ideia exposta anteriormente a respeito da vida em seu decurso de transformação sem que, contudo, deixe de regressar ao início de tudo, insere as negativas citadas, indicando que há uma incapacidade relacionada ao amor e a dor, os quais não podem ser apreendidos.

A última estrofe se interliga ao sentido do título da obra. Inicia mencionando o silêncio da mente, e, posteriormente, faz a exaltação: “Só o canto sobre a terra / salva e saúda”. Um “soneto a Orfeu” não poderia se desvincular de sua maior aptidão. A música é, então, o grande meio de comunicação da vida, além, de salvação.

O poeta tcheco (mas que se formou na Alemanha e viveu na França – ou seja, sofreu todos os tipos de *páthos* com que beneficiou sua poesia), marco de uma literatura inovadora, foi um ícone para a literatura brasileira, assim como outros poetas franceses de vertente similar. Vinicius de Moraes declara em “Bilhete a Baudelaire” e “Relendo Rilke” sua aberta recepção para influências desses e de outros grandes nomes da poesia universal.

Na última relação citada, Vinicius e Rilke, o acorde que se sobressai é a temática órfica. Sob a inspiração de Sonetos a Orfeu, Vinicius compõe sua aferição poética acerca do mito. Entretanto, essa vertente – órfica – se estende aos demais poetas, sobretudo, pelo viés do órfico ligado à morte, à dor, e aos demais constituintes do *páthos* poético.

No fragmento intitulado “A criação da poesia” (MORAES, 2011, p.92), Vinicius de Moraes escreve o que seria um ideal da criação poética, “O poeta parte do eterno renovamento. Mas seu destino é fugir sempre ao homem que ele traz em si”. O “renovamento” citado pelo autor passa pela constante negação de si mesmo, pelo confronto, como a serpente que, para sobreviver, tem de trocar de pele, como já anteriormente referido.

Desse modo, ao observar o ideal de criação poética de Vinicius, em paralelo com sua imersão no *páthos*, percebe-se que o renovo de sua escrita se dá através da absorção dos viveres do outro. É na assimilação da dor, do choro do próximo que o poeta escreve melancolicamente como se o próprio tivesse vivido tais sentimentos.

Orfeu se veicula no *páthos* intenso em diversos momentos, contudo é possível relembrar o principal, motivado pela morte de Eurídice. Como já foi mencionado, ela o impulsionou à elevação poética. Esse *páthos*, que mais se manifesta como φυγή, *phygé* (“fuga”), irrompe num poema a partir do afastamento gerado pela profunda dor.

Cabe aqui retomar, brevemente, o tema do exílio já discutido, mencionando um dado trazido por Giorgio Agamben sobre *phygé*.

De Ficino em diante, a correta, ainda que genérica tradução para o termo “fuga” tem constantemente ocultado o dado linguístico essencial, isto é, que *phygé* é em grego (junto a atímia) o termo técnico para indicar o exílio: *phygén* pheúgein significa “ir para o exílio” e *phygádes* não é tanto, genericamente, fugitivo, mas exilado. [...] Esta homonímia entre fuga e exílio corresponde em grego ao estatuto particular do exílio no mundo clássico, que não é tanto uma pena como um direito [...]. (AGAMBEN, 2013, p. 46)

A partir da relação entre “fuga” e “exílio”, pode-se refletir que, no viés poético, a noção de “fuga” é pertinente, tendo em vista que o poeta sai do lugar comum em busca do lugar da fruição artística. Contudo, a definição de exílio não pode ser apartada, uma vez que não é uma decisão inerente do mesmo.

Isto porque, há uma necessidade que rodeia o poeta, expurgando-o para o afastamento, uma voz que canta a melancolia do *páthos* no ouvido do poeta, levando-o a um lugar que não é seu, terra hostil, inóspita, que o espera para inseri-lo nas pautas da poesia. Por isso, é possível perceber que o “livre arbítrio” do poeta é violado pela própria poesia, pois não é este que “foge” em sua busca, mas é a poesia quem o atrai para os seus acordes.

Carlos Drummond de Andrade, em “Procura da poesia” (DRUMMOND, 1974, p. 77), o diz: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intata.”, indicando que o poeta deve ir à procura da poesia, no seu reino, desvendar os seus mistérios.

Por outro lado, Vinicius de Moraes discursa em um poema sem título:

Bem pobre sou, ó homem de Deus, herói, mártir, santo...  
[...]

Sou um escravo! tenho o lar e tenho o mar - e nada tenho!  
Tenho a poesia... tenho-a? ai de mim! nem lágrimas, talvez.  
(MORAES, 1998, p.397)

Assim, a ideologia de que o poeta nada tem, é um escravo da própria poesia, nutre a necessidade de haver um encontro com a mesma. Desse modo, o poeta opta pela *phygé* envolvido nas pautas da poesia, a qual o leva para o seus labirintos, escondendo seus versos, seus sons e silêncio.

No poema “Elegia quase uma ode” (MORAES, 1998, p. 111), Vinicius de Moraes expõe a sua relação com a poesia, inserindo-a como culpada por orquestrá-lo nas melodias do *páthos*.

Queria dizer coisas simples, bem simples.  
[...]

Mas tu, Poesia  
Tu desgraçadamente Poesia  
Tu que me afogaste em desespero e me salvaste  
E me afogaste de novo e de novo me salvaste e me trouxeste  
À borda de abismos irreais em que me lançaste e que depois eram abismos verdadeiros  
Onde vivia a infância corrompida de vermes, a loucura prenhe do Espírito Santo, e ideias em lágrimas, e castigos e redenções mumificados em sêmen cru.

Os últimos acordes sobre o poeta entoam, portanto, o *páthos*. É este o grande motivador do “eu” empírico, que o faz se transportar pelas claves poéticas. Sendo assim, é o *páthos* da poesia que induz o “fazer poético”; inspira melancolicamente; gera os mais profundos versos; e, por fim, faz o poeta. A tragicidade é, então, cantada nos versos do poeta que se constroem através do *páthos*.

### 3.2 Do choro ao riso

O apelo ao dramático, embebido nos mitos, atravessa a literatura moderna. Todavia, há um traço peculiar pertencente à modernidade: trivializar o trágico. A leviandade em que se transita entre o drama – dor, sofrimento, pudor excessivo, entre outros elementos – para o descontraído – por vezes risível – tornou-se característico da arte contemporânea.

Entretanto, não é possível descartar que o cômico é uma forma clássica, nascido em berço grego, tendo erigido comediógrafos da Antiguidade grega à condição de patronos do gênero, Aristófanes e Menandro. Considerado uma arte menor, foi configurado no decorrer da História como pertencente às massas populares, chegando às classes dominantes como uma distração, levado aos palácios e a grande burguesia para entretenimento.

A fim de definir, claramente, essa forma dramática, cita-se a explicação de Angélica Soares:

Para conceituar comédia podemos recorrer ainda a Aristóteles. Segundo ele, essa forma dramática se volta para os homens de mais fraca psique, através da mimesis daqueles vícios que, não causando sofrimento, caem no ridículo e produzem o riso. A etimologia do vocábulo “comédia” (komoidia) nos permite ligar a origem dessa forma dramática ao festejo popular (kômos) ou a kômas (aldeia), pois os atores cômicos andavam de uma aldeia a outra, por não serem prestigiados na cidade. Na comédia, a tensão própria do gênero dramático é extravasada com o riso. O problema apresentado, cuja resposta deve ser conseguida através da linguagem do *páthos* [...]. (SOARES, 2006, p. 62).

Dentre os componentes agregados à comédia, o essencial é o “riso”. Este surge como “alívio” da tensão proveniente do problema apresentado. Portanto, há uma problemática discutida no cômico. Sendo assim, o riso não provém da ausência da mesma, mas da estética artística adotada.

Além disso, o teor crítico permanece instalado na comicidade. Na literatura brasileira, as sátiras foram precursoras dos manifestos artísticos no Brasil. Posteriormente, na instauração do Movimento Modernista, o cômico continuou sendo utilizado, de forma contundente, como uma ferramenta para críticas sociais, políticas e literárias.

Vinicius de Moraes não deixa de entoar cantos envoltos em humor. Há de se esperar de um poeta boêmio versos risíveis, entretanto essa não é a vertente de maior ênfase do autor. Vinicius escreve muito mais sob a melodia do sofrimento, do que da descontração, apesar de exaltar inúmeras vezes a felicidade, a alegria e o riso.

Na verdade, as próprias dicotomias existentes entre o clássico, guardador do trágico por excelência, facultam a transposição do trágico para o cômico. Uma das prerrogativas do

dramático é compreender que o trágico e o cômico derivam não do tema, mas da forma como são elaborados pelo poeta/dramaturgo. Como visto anteriormente, o próprio *páthos* pode servir à dor ou ao prazer, seja no ambiente da tragédia ou da comédia. É possível observar, na poesia de Vinicius de Moraes, este procedimento de modulação da fórmula dramática, recorrente na constituição do moderno, dessolentador, instigador de miscigenações e inquiridor dos paradigmas antigos. Contudo, o que interessa verificar, de fato, é se há quebra do teor de tragicidade na modernidade; se a transmutação de um gênero a outro, ainda que não provoque o riso, sustém ou desfaz o *páthos* e o raciocínio dramático.

Para tal, será investigado o tema morte. Esta foi a grande maestrina no mito de Orfeu, capturadora de Eurídice, que regeu as últimas melodias – silenciosas – do músico. Ela é uma questão, no campo da linguagem. Maurice Blanchot segue na linha do pensamento socrático, pois pensa a morte como figura motriz de todo ato de linguagem, literário ou não. Contraditória e dialética, a morte que promove, ao mesmo tempo, o dizer e a ausência do dizer: “[...] aquele que fala poeticamente se expõe a essa espécie de morte, que está necessariamente em ação na verdadeira fala” (Blanchot, 2005, p.335). Há, portanto, uma ligação entre linguagem – falada e escrita – e morte, na qual o poeta fica desguarnecido.

Mas o mesmo Blanchot acrescenta à díade linguagem/morte um terceiro elemento ligador que é aclarado com a seguinte ponderação: “O espaço do canto e o espaço da morte nos são descritos como sendo ligados e recapturados um pelo outro” (BLANCHOT, 2005, p.180). Pensando na correlação entre Orfeu e Vinicius de Moraes, poetas envoltos pela musicalidade, a tríade transparece – linguagem / música / morte. Se a linguagem por si só já se correlaciona com a morte, muito mais a linguagem cantada, na qual se introduz o encantamento compartilhado por ambas – morte e música – no inebriado compasso do *páthos*.

No bojo do encantamento e de inebriações, os sentidos absolutos se desfazem: vida e morte se indiferenciam, assim como palavra e música; todas, como linguagens, se integram, articulam, complementam, desafiam e tornam contínuo o que parece descontínuo, associado o que se costuma entender como separado. Todo este dinamismo evidencia outra relação, desta vez descrita por George Bataille (1987), na raiz do processo: entre morte e erotismo. Na frase que se tornou célebre e transporta de forma cristalina o raciocínio condutor de sua teoria sobre o erotismo, Bataille afirma que “Para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 1987, p.11).



De fato, o erotismo é análogo à morte, porque ambos anseiam pela continuidade e exercem, para se constituir, a grande transgressão. A interdição ao erotismo é uma lei da civilização; a interdição à morte deriva do horror ao cadáver enquanto signo da violência e ameaça de contágio mortífero. A paixão (combustível do erotismo), comumente ligada à vida, tem toda uma sintomatologia que se confunde com o fim das resistências vitais: o esgotamento físico, tensão muscular e nervosa, a elevação da pressão arterial, febre, agudização dos sentidos, no auge do prazer. Tais sensações, que fizeram a medicina medieval compreender o orgasmo como “pequena morte”, confirmam que “O que caracteriza a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 1987, p. 20).

A morte é o grande lugar da memória órfica: de Orfeu apaixonado e da vida guiada pelo saber escatológico do orfismo. O primeiro polo vai dar na poesia (Vinicius) e demais artes inspiradas por Orfeu (Monteverdi, Glück, Jean Cocteau, Marcel Camus, Cacá Diegues etc...), dirigidas pelo critério do prazer estético, da elaboração verbal e da exploração do imaginário poético. O segundo polo vai dar na religião (Orfismo, culto, ritualística etc...) e nos Hinos órficos, conforme já foi comentado.

Em Vinicius de Moraes, o tema da morte persiste, contudo, é modulado do trágico ao “cômico”. Há poemas que tangem a morte pelo viés dramático e outros que a abordam de modo descontraído. O transporte de uma vertente para outra se estrutura na constante dicotomia encontrada na obra do autor – choro / riso, dor/ prazer, tristeza/ felicidade, (...).

No poema “O verbo no infinito” (MORAES, 1998, p. 312), há o seguinte verso “E então sorrir para poder chorar”. A necessidade de sorrir não se agrega a qualquer outro elemento de comum comparação, tal qual a alegria, mas conjuga-se ao seu oposto, o choro, que, no verso, tornam-se similares.

De modo semelhante, no “Soneto de fidelidade” (MORAES, 1998, p. 129), o poeta encaixa no mesmo verso o “riso” e o “pranto” como pares homogêneos, “E rir meu riso e derramar meu pranto”. Assim, percebe-se uma harmonia entre a representação do trágico, o pranto, e o signo do cômico, o riso. O transporte entre esses dois acordes ocorre em uma melodia suave na poesia de Vinicius de Moraes.

Estendendo a temática da “morte” nessa breve reflexão, observem-se os versos de “O poeta” (MORAES, 1998, p. 18):

[...]  
 Ele é cheio de amor para as coisas da vida  
 E é cheio de respeito para as coisas da morte.  
 O poeta não teme a morte.  
 Seu espírito penetra a sua visão silenciosa  
 E a sua alma de artista possui-a cheia de um novo mistério.

A sua poesia é a razão da sua existência  
 Ela o faz puro e grande e nobre  
 E o consola da dor e o consola da angústia.

O segundo verso mencionado expressa que o poeta é “cheio de respeito para as coisas da morte”. Essa primeira aferição da mesma é realizada cautelosamente. O verso seguinte, “O poeta não teme a morte”, esclarece que a relação existente entre ambos não se pauta no temor.

Posteriormente, ressurgue uma imagem já contemplada na poética viniciano, a paisagem da morte interligada à visão silenciosa. No verso seguinte, entoia “E a sua alma de artista possui-a cheia de um novo mistério”, indicando que a alma do poeta se apossou da morte e dos seus mistérios.

O entrelaçamento desse elo se reforça nos versos seguintes, nos quais o poeta declara a correlação da poesia (da morte) com a sua existência. Complementa, ainda, ilustrando que ela o faz “puro e grande e nobre”, além de levar o consolo para “a dor e a angústia”. Nesse viés, nota-se que, na visão do poeta, a morte se configura de modo respeitoso, contudo, íntimo.

Ainda nessa vertente, cabe aqui comentar a grande fruição poética que a morte lhe inspira. Em um poema sem título, escreve:

No momento que a morte me viu  
 E a cidade enorme calou um segundo para assistir ao último transe da minha  
 (agonia  
 Alguém me deu a mão na rua  
 E eu me voltando vi meu amigo Rainer Maria Rilke que polidamente me sorria  
 Que parecia muito triste comigo  
 E que antes de partir me deixou entre os dedos alguma coisa.  
 (MORAES, 1998, p. 427)

Nos versos, há o relato do encontro entre o poeta a morte, a qual, ao vê-lo, infere o silêncio na cidade. Inicia-se um momento de solidariedade daqueles que observam a “agonia” dessa convergência, estendendo a mão amiga. Em seguida, surge o nome de Rainer Maria Rilke, poeta que, segundo Vinicius, possui íntima relação com a personagem em questão.

Em “Relendo Rilke” (MORAES, 2010, p. 105), Vinicius discursa a respeito desse assunto.

Sua simplicidade como poeta nasce dessa longa tortura lírica de ver a morte como um amadurecimento da vida, numa total compensação. Rilke acreditava que a morte nasce com o homem, que este a traz em si tal uma semente que brota, faz-se árvore, floresce e frutifica ao se despojar do seu alburno humano. Seus poemas menores vencem lentamente todos esses “graus do terrível”, num crescimento espontâneo para a grande inflorescência, de onde penderão os melhores frutos, desejosos de renovação na terra.

Impressiona, sobretudo, o tratamento simples de um tema tão temido pela humanidade. Lidar com a morte como algo pertencente ao homem desde o seu primeiro

respiro, assim como, entendê-la como um ser “vivo”, carregado dentro de si, esperando alcançar a maturidade para se manifestar, não a torna menos assustadora, “enigmática”, todavia, ainda mais próxima.

Além dessa alusão direta ao nome do poeta que tanto o inspirou, Vinicius não se privou de mencionar o nome deste e de outros mestres, como Baudelaire e Rimbaud, em epígrafes de poemas, como em “O escravo” (MORAES, 1998, p.62), no qual se observa o verso de Rilke: “A grande Morte que cada um traz em si”.

A influência do poeta tcheco, no viés da morte, se corporifica no poema “Imitação de Rilke” (MOARES, 1998, p. 151). Observe-se a última estrofe:

Alguém que me espia do fundo da noite  
(Também chega a Morte dos ermos da noite...)  
Quem é?

Desse modo, os elementos essenciais a serem destacados são “noite” e “morte”. O poema construído a partir de indagações oriundas da noite revela, nessa última estrofe, que nos “ermos da noite” a morte caminha. Assim, nota-se o influxo de uma poesia órfica em Vinicius de Moraes, cativando seus versos para o espelho da morte.

Cabe, então, comentar um poema do autor cujo título se configura como “A morte” (MORAES, 1998, p. 130).

A morte vem de longe e  
Do fundo dos céus  
Vem para os meus olhos  
Virá para os teus  
Desce das estrelas  
Das brancas estrelas  
As loucas estrelas  
Trânsfugas de Deus  
Chega impressentida  
Nunca inesperada  
Ela que é na vida  
A grande esperada!  
A desesperada  
Do amor fratricida  
Dos homens, ai! dos homens  
Que matam a morte  
Por medo da vida.

Na descrição do poeta, a morte não vem do abismo, ou das trevas, mas “do fundo dos céus”. Desse modo, percebe-se o esvaziamento do teor malévolo, o qual é substituído por uma espécie de sublimidade. O destino da mesma é, primeiramente, os olhos do “eu” lírico. Este adverte que ela ainda alcançará outros olhos.

Entretanto, nos versos seguintes, revela que a origem pontual de sua vinda é das estrelas. A partir disso, descreve: “Das brancas estrelas / Trânsfugas de Deus”. O termo

“trânsfuga” indica fuga de uma guerra, deserção. Assim, a sua aplicação põe em dúvida a sublimidade da morte, pois remete à grande guerra dos céus, na qual Deus expulsou os anjos que cometeram ato de traição.

Posteriormente, recita que a morte pode chegar de modo “impresentido”, entretanto, não “inesperado”, já que é esperada por todos os viventes. Realiza, ainda, um jogo com a palavra “desesperada”, atribuindo o adjetivo a mesma por ser a grande desalentadora do amor “fratricida” e dos homens.

A percepção da morte transmitida pelo poeta ressalta a estreiteza do laço estabelecido entre esta e a sua poética. Há de se frisar, contudo, que a escrita sobre esse tema perpassa nuances distintos, a primeiro deles é o dramático, o qual conserva o *páthos* quase em supremacia, resguardando o poder apavorante da mesma.

Algumas estrofes do poema “Ânsia” (MORAES, 1998, p. 10) apresentam tais características. Vale ressaltar que, o mesmo se fundamenta em um conflito fulminante entre o poeta (aspirante por pureza) e a carne (representação do humano, desejo de profanação). O título enuncia a profundidade do embate dos desejos.

As horas longas passaram.  
O pavor da morte me possuiu.  
No vazio interior ouvi gritos lúgubres  
Mas a boca beijada não respondeu aos gritos.

Estes são os primeiros versos a citarem a morte. Inicia-se pronunciando o tempo decorrido, a seguir surge o “pavor” advindo do findar da vida. Assim, a relação de tempo e morte, especialmente tempo de aguardo, já configura a espera constante da morte pelos que vivem.

O silêncio é representado inicialmente como “o vazio interior”, sugerindo que a sua origem não é externa, mas de dentro do poeta. Vertiginosamente, os “gritos lúgubres” o descontinua. Dessa forma, a lugubridade é a sombra dos versos entoados pelo poeta, inserindo a morbidez desoladora, como uma melodia funesta.

Há, no poema, logo em seguida, uma estrofe composta por apenas por um verso: “Tudo quebrou na prostração”. A pausa entre a estrofe anterior e esta gera tal reflexão, findava-se tudo que guardava um significado mediante a “fraqueza” causada pela presença da morte.

Instaura-se mais uma pausa e outra estrofe é iniciada, também composta unicamente por um verso: “O movimento da treva cessou ante mim”. Nota-se que o momento estático se apodera do poeta. Na estrofe posterior:

A carne fugiu  
 Desapareceu devagar, sombria, indistinta  
 Mas na boca ficou o beijo morto.  
 A carne desapareceu na treva  
 E eu senti que desaparecia na dor  
 Que eu tinha a dor em mim como tivera a carne  
 Na violência da posse.

Apreende-se que a “carne”, após visitar o poeta, beija-o e se vai. A aferição de “carne” com a morte se dá a partir da alegoria bíblica que envolve os dois termos, apontando o primeiro como símbolo do pecado e, portanto, ocasionador da morte, conforme pode ser visto nos textos do livro da bíblia cristão: “Os que estão na carne não podem agradar a Deus” (Romanos 8:8), – alusão à impureza, pecado – e “O salário do pecado é a morte” (Romanos 6: 23).

Sendo assim, a partitura do poema se esclarece, compreendendo esses dois acordes principais: “carne” e “morte”. A partir disso, o poeta expõe a sua “ânsia”, pressionado entre o desejo da “carne”, que o beija, e o do espírito, que busca elevação. A simbologia religiosa, extremamente explorada na primeira fase poética do autor, insurge de forma relevante nesse poema.

Prosseguindo nos versos,

Olhos que olharam a carne  
 Por que chorais?  
 Chorais talvez a carne que foi  
 Ou chorais a carne que jamais voltará?  
 Lábios que beijaram a carne  
 Por que tremeis?  
 Não vos bastou o afago de outros lábios  
 Tremeis pelo prazer que eles trouxeram  
 Ou tremeis no balbucio da oração?  
 Carne que possui a carne  
 Onde o frio?

A estrofe acima ratifica a ideia exposta anteriormente, pois evidencia o conflito entre espírito e carne. Entretanto, a presença da morte, apresentada do início do poema, não se esvai. A mesma paira sobre os acordes dos versos, atenta ao combate anunciado, já que, a depender de quem vencer, terá o seu tributo.

Os versos seguintes entoam a busca do “eu” lírico pela carne.

Lá fora a noite é quente e o vento é tépido  
 Gritam luxúria nesse vento  
 Onde o frio?  
 Pela noite quente eu caminhei...

Em um ambiente mórbido, tomado pelos elementos que levam à morte, o caminhante adentra a noite, a qual também simboliza o tema em questão, a morte. De igual modo, os

versos seguintes do poema são construídos, surgindo então à última estrofe: “Dá-me apenas a aurora, Senhor / Já que eu não poderei ver a luz do dia”.

Dessa forma, é possível perceber que os últimos versos carregam o resultado do conflito ocorrido. Constitui-se em um apelo ao divino, suplicando pela “aurora”, seguido da afirmativa de que a “luz do dia” não poderia mais ser vista pelo “eu” lírico. Tal declaração anuncia que a busca pela “carne” na trilha noturna o fez deparar com a morte, a qual o aprisionou na noite, privando-o do dia – símbolo da luz, pureza, divino.

Nesse viés, pode-se perceber que a figuração da morte transposta nesse poema consiste em exaltar a sua terribilidade. Ainda, que não haja uma exploração da morte física, mas algo voltado ao imaterial, como a morte da pureza, salienta-se que a sua apresentação é tenebrosa e os resultados de sua música beiram o assombro da perda, culpa e dor.

O poeta insiste, ainda, em lidar poeticamente com essa percepção da morte em muitos poemas. Neles, podem-se contemplar os traços aqui destacados e outros tantos que caracterizam o aparecimento do teor dramático. Essa perspectiva de abordagem interage com textos clássicos, nos quais o tema é tratado de igual modo, aproximando-se também da interpelação mítica, em que a morte era acompanhada da tragicidade, como no próprio Orfeu.

Todavia Vinicius abraçou, ainda, a abordagem do discurso moderno sobre o tema. Tomado pela mesclagem dos gêneros, característica da modernidade, compôs poemas sobre a morte nos quais o dramático não é unívoco. No poema “Cemitério Marinho” (MORAES, 1998, p. 368), há a seguinte melodia “[...] a morte é um canto / Porque morrer é coisa alegre / Para quem vive e sofre tanto”.

Dessa forma, um novo papel é atribuído a ela. Tirando-lhe a soberania do terror, passa à amiga, de desoladora à consoladora. Algo semelhante pode ser conferido no poema do modernista Manuel Bandeira “O homem e a morte”, o qual a apresenta “docemente” como a imagem agradável de uma mulher bonita.

Cabe, então, ouvir a melodia do poema escrito por Vinicius de Moraes referente à morte do seu amigo, o músico e compositor paraense Jayme Ovalle. Trata-se de “Última viagem de Jayme Ovalle” (MORAES, 1998, p. 268). O título já expressa metaforicamente a morte, através dos signos contidos na expressão “última viagem”.

O termo “viagem” por si só carrega a simbologia da passagem, encaminhamento de um lugar a outro, da vida à morte. Observa-se a primeira estrofe do poema:

Ovalle não queria a Morte  
Mas era dele tão querida  
Que o amor da Morte foi mais forte  
Que o amor do Ovalle à vida.

Em primeiro lugar, é válido destacar que o termo “morte” é colocado com inicial maiúscula, indicando assim, que, no poema, trata-se de uma personagem – com nome próprio – semelhante à Ovalle. Ressalta-se, desde já, a presença do lirismo, o qual perdura por quase todo o poema.

Nos versos, Ovalle não “queria a Morte”, todavia, para ele, era “querida”. Por isso a mesma o alcançou, sendo desta o amor mais forte do que pela vida. Na estrofe seguinte, surge a metáfora da viagem:

E foi assim que a Morte, um dia  
Levou-o em bela carruagem  
A viajar – ah, que alegria!  
Ovalle sempre adora viagem!

A morte não é apresentada de modo assombroso, mas cordial. Esta leva o amigo em uma “bela carruagem”, que em nada lembra a descrição desse transporte na literatura mítica, como a carruagem utilizada por Zeus, acompanhada de raios e trovões. Somado a isso, entoa “A viajar – ah, que alegria!”, assim, desmitifica a tristeza como companheira fidedigna da morte e em seu lugar assume a “alegria”.

Na estrofe posterior, descrevem-se os caminhos da viagem, além da existência de um mútuo prazer entre o viajante e a condutora da carruagem.

Foram por montes e por vales  
E tanto a Morte se aprazia  
Que fosse o mundo só de Ovalles  
E nunca mais ninguém morria.

Seguindo pelos mesmos acordes, na terceira estrofe há um teor de mais seriedade, semelhante às elegias do poeta latino Cícero. Nela, há a morte apontado um cemitério, imagem que contraposta pela astúcia de Ovalle, o qual mostrava uma criança – símbolo de vida, longevidade.

A cada vez que a Morte, a sério  
Com cicerônica prestante  
Mostrava a Ovalle um cemitério  
Ele apontava uma criança.

Nos países em que a carruagem passou, congênera a um guia turístico, a morte lhe mostrava suas imediações (“forca” e “guilhotina”), conforme os versos:

A Morte, em Londres e Paris  
Levou-o à forca e à guilhotina  
Porém em Roma, Ovalle quis  
Tomar a sua canjebrina.

Enfatiza-se o último verso, “Tomar a sua canjebrina”, no qual relata-se que o músico, em atmosfera amistosa com a morte, quis beber “canjebrina” –cachaça. Nesse ponto, a sombra do dramático é rompida, mediante o modo despojado de lidar com a morte.

O surgimento explícito do riso surge na estrofe seguinte:

Mostrou-lhe a Morte as catacumbas  
E suas ósseas prateleiras  
Mas riu-se muito, tais zabumbas  
Fazia Ovalle nas caveiras.

Mediante a “excursão” pelas catacumbas e os ossos dos mortos, o músico fazia batuques com as caveiras como se fossem “zabumbas”. A partir disso, surge o riso entre as personagens, como se fossem amigos íntimos a fazer brincadeiras inesperadas em um passeio comum.

A sétima estrofe desata de forma burlesca:  
Mais tarde, Ovalle satisfeito  
Declara à Morte, ambos de porre:  
– Quero enterrar-me, que é um direito  
Inalienável de quem morre!

O músico mostra-se “satisfeito” com a companhia da morte e aceita finalmente ser enterrado. Durante todo o percurso esta havia mostrado cemitérios e catacumbas sem, contudo, convencê-lo. Após um “porre”, a “amizade” entre eles se estabelece.

Na estrofe seguinte, a interação entre ambos se estende a ponto de atrasar a chegada na “última morada” do músico, pois foi tão agradável a presença do mesmo para a morte que ela não queria enterrá-lo.

Custou-lhe esforço sobre-humano  
Chegar à última morada  
De vez que a Morte, a todo pano  
Queria dar uma esticada.

Por fim, na última estrofe, sela-se com o longo riso da morte, despedindo-se de Ovalle no “campo-santo”:

Diz o guardião do campo-santo  
Que, noite alta, ainda se ouvia  
À voz da Morte, um tanto ou quanto  
Que ria, ria, ria, ria...

Sob a gargalhada da “Morte”, não tormentosa como geralmente é retratada, mas amena e amiga, pode-se refletir acerca da figuração dessa personagem no poema. Há uma desmitificação das características usuais atribuídas a este elemento, que no poema é apresentado como uma persona.



Além disso, o esvaziamento do sentido aterrorizante dá lugar, primeiramente, ao lirismo, nas estrofes iniciais, e ao riso no decorrer do poema. O morto, por sua vez, retratado comumente como um padecedor, ou um ser sublime, permanece do mesmo modo como era em vida.

Com intuito de homenagear ao amigo, Vinicius de Moraes constrói um poema que exalta as características mais apreciadas de Ovalle, sua música e descontração. Insere, ainda, um ambiente de bar no contexto de sua morte, lugar mais habitual em que encontrava os seus amigos.

A existência do mover dramático no poema se dá pelo tema, mas é costurado pelos elementos cômicos. A imagem da morte passeando em sua carruagem com o seu convidado, pintada com semblante alegre, a mostrar os seus mortos em várias partes do mundo seria tenebrosa, se não fosse construída de modo risível.

Há, portanto, uma heterogeneidade, na poesia de Vinicius, quanto ao tratamento da morte. No primeiro poema comentado, “Ânsia”, os versos são embebidos pelo assombramento. A figura da morte é inquietante, sombria; aparece no meio da noite; transforma o ambiente em amedrontador, sob a expectativa de levar o “eu” lírico consigo.

Já no segundo poema mencionado, “A última viagem de Jayme Ovalle”, a morte se configura de modo pacífico, como a derradeira amiga de quem vai ao seu encontro. Há, nos versos, a miscigenação de gêneros, entre o lírico e o narrativo, mas, também, de formas – drama, tragédia e comédia.

Assim, o poeta aborda o mesmo tema com acordes diferentes, adotando o clássico, regido pelo que é oriundo da tradição, e, ainda, o moderno, miscigenando os gêneros e formas na subversão da tragicidade que o tema angariou, na tradição greco-romana e judaico cristã. Pode-se, então, perceber a transposição do choro ao riso, na poética viniciano, como absorção dos traços modernos.

Por tudo isso, é possível concluir que o *páthos* é essencial para a construção poética de Vinicius de Moraes. A aproximação com o mito de Orfeu reforça ainda mais essa necessidade, pois amplia a significação de dor, sofrer, amor perdido e solidão. Apesar de fortemente influenciado por poetas envoltos pelo *páthos* – desde a memória de Orfeu a Rilke, Baudelaire, entre outros – Vinicius de Moraes se abre para a inovação e um estilo próprio.

Assim, com as mãos cheias, sem descartar o clássico, tampouco o moderno, o poeta compõe significativos acordes nas suas pautas poéticas. Da diversidade temática, destaca-se a insistência em permanecer no *páthos*. Desse modo, mesmo exaltando a alegria, o viver ou sorrir, uma dose de tristeza ou dor está sempre presente.

Em relação a Orfeu, ratifica-se que foi este o grande representante mítico da perda amorosa. Penetrado pela dor, sucumbiu tristemente em sua solidão. Seu canto funesto perseguiu os versos de Vinicius de Moraes, o qual não rejeitou o convite e entoou, obstinadamente.

## ÚLTIMOS ACORDES

Nos últimos acordes, é possível compreender com clareza a sinfonia, partindo da escuta atenta das notas apresentadas no decorrer dessa melodia. Os acordes que ressoam, nesse último momento, tangem pela vertente das transferências culturais; perpassam a essência ancestral da poesia; e, findam nas pautas da música.

Antes de mais nada, deve-se rememorar o termo “orfismo”, o qual se ouviu em toda a análise aqui apresentada, ligado intimamente ao mote central dessa pesquisa, a influência do mito de Orfeu na poesia de Vinicius de Moraes. É importante salientar as duas trilhas desencadeadas desse termo: a religiosa, oriunda da religião órfica, envolvida por mistérios, magia, rituais, dentre outros elementos ligados ao oculto, na qual se enquadram os Hinos órficos (uma antologia de preces poéticas), que não foram analisados neste estudo; e, a trilha poética, vinculada aos poetas, à escrita inspirada em Orfeu, seja de modo latente ou patente, e mais especificamente ao substrato órfico de um bom número de poemas elaborados a partir do significante, tendo em vista alcançar efeitos estéticos.

Assim, apenas a pauta poética de Orfeu se ouviu ressoar em toda a narrativa, que colocou em correlação informações sobre os tempos imemoriais onde se originaram os mitos, Orfeu e a própria Grécia, e uma seleção de poemas que serviram como demonstrativo da precedência do elemento órfico, na constelação onde eclode o fenômeno de uma poética ligada ao mito de Orfeu, na poesia brasileira do século XX e, de modo peculiar, na poética de Vinicius de Moraes.

Se a escavação dos poemas de Vinicius revelaram correlações internas entre estes dois universos (a tradição poético-musical de Orfeu e a poesia órfica de Vinicius), externamente o estudo, como um todo, se manteve diretamente correlacionado às transferências culturais, pelas quais transitam os elementos do mito de Orfeu para a poesia brasileira. Foi possível demonstrar que este importante nicho do comparativismo literário contempla transferências não só entre literaturas que estiveram em contato direto, mas que o contato com a cultura clássica constitui um sistema específico de troca, sem prejuízo para a eficiência do processo. Ao contrário, a troca com o mundo clássico, e até pré-clássico, provou-se sempre produtiva. No caso da poesia de Vinicius, foi possível detectar algumas razões e meios pontuais.

Em primeiro lugar, a poesia de Vinicius assume produtivamente o mito como tema: ele mitifica o amor, a mulher, o Brasil, a vida e a morte, a música, a própria poesia. Logo, o mito é um insumo poderoso e recorrente na obra do poeta.

O dispositivo que aciona o processo de apropriação do clássico (para manufatura de acordo com a poética pessoal e moderna) é o próprio tema, que, no sistema das trocas e transferências culturais, funciona como um “*tiroir à double entrée*” (“palco com dupla entrada”), conforme o explicou Michel Espagne, ao tratar das teorias estéticas de Warburg e de seu Instituto (ESPAGNE, 1999, pág. 78). O mecanismo de dupla entrada, acionado por uma memória comum que dá passagem a reminiscências remotas e passa a funcionar simultaneamente com dois sistemas culturais – caso do substrato do mito de Orfeu na poesia de Vinicius – reatualiza não só o tema, mas signos, referências antológicas, símbolos, a musicalidade, a credibilidade do poeta que domina os signos ao tangê-los e a autoridade do aedo, que maneja com grandiosa simplicidade e modéstia persuasiva. Estes dois sistemas são, numa primeira tomada, a poesia arcaica, pré-homérica, oral, produzida por um vate divino e divinizado, na Grécia arcaica, e a poesia moderna e contemporânea de Vinicius.

No conjunto da obra viniciano, estes dois sistemas são colocados em presença, mesmo que a via de contato seja mais intelectual do que material, e sua interpretação, simbólica. A comprovação de que se trata de dois sistemas em interação está no fato de que a identificação dos signos ligados a Orfeu é instantânea, nos poemas em que há referência explícita ao mito do poeta cantor. Mesmo quando a assimilação do referente grego é mais interna, indicando a estratificação poética de um elemento “estrangeiro” ou “implantado”, não deixa de ser demonstrável (como na leitura do poema “O outro”). De qualquer forma, os poemas de extração órfica, isentos ou sujeitos ao fervor misterioso e/ou religioso, levam a uma percepção da fonte remota – seja a origem de um veio poético da melhor linhagem, seja a ação sugestiva dos hinos fervorosos que estenderam o Orfismo até a era cristã.

Outra reflexão importante é sobre a poesia, elemento fundamental desse estudo. Em função desta dualidade tão marcante no mito de Orfeu, não se pode ignorar a dupla etimologia do conceito: a primeira é técnica, filológica, desencadeada do verbo grego ποιέω (*poiéo*), a qual significa “fazer com as palavras e a imaginação”; e, a outra é esotérica, oriunda da raiz indo-europeia “*wek*”, cuja definição é “falar pela boca”. Esta segunda e pouco conhecida etimologia decorre da poesia originária, dos tempos em que a palavra dos poetas era tida como sagrada. Por esta última resolução (mas, na verdade, antecessora daquela), a poesia engendra dois possíveis “pronunciadores”: do poema, o aedo, e do oráculo, o profeta, conforme o explica o professor Gilberto Mendonça Teles (2014, p. 4).

A dupla conceituação exposta, enfatizando a menção de “boca sagrada”, sintetiza os poderes sobrenaturais da poesia de Orfeu e o próprio mito. Isto porque o mito do músico embebido pelo fazer poético concentra, na “boca” do poeta cantor, muitos elementos:

primeiro pelos cânticos com poder encantatório, e depois, pela imagem, de extrema significância no mito, da cabeça lançada ao rio com a boca que continuou a pronunciar oráculos. Assim, Orfeu se encaixa nos dois âmbitos dos termos relacionados à boca, aedo e profeta, adentrando, portanto, na própria etimologia de poesia.

Adquiriu uma dimensão toda especial, na pesquisa realizada, a íntima relação da poesia com a música. A escrita, que já era considerada um atributo sagrado na Antiguidade por tornar visíveis as propriedades da voz (BRUNET, 1991, p. 38), sobredeterminada pela música, potencializa seus efeitos.

Nas pautas de Orfeu e de Vinicius, a musicalidade própria ao gênero lírico adquire uma precedência incomum, pois ela se inscreve no poema como força gerativa, determinante do poético. Ambos os poetas criaram muitos dos poemas para serem cantados, mas outros, que não têm acompanhamento melódico, são pura poesia musical: incorporam a musicalidade na rítmica, na modulação, na enunciação de seus versos. Impõe que se reconheça, portanto, a musicogênese da poesia, em geral, e desta que se plasma com substrato órfico.

Ainda no viés musical, sobressai a intrínseca relação da poesia órfica com o isolamento, conforme já foi abordado no capítulo sobre o exílio de Orfeu e Vinicius de Moraes. O exílio inquiridor do abandono, da solidão e, sobretudo, do esquecimento – um dos maiores torturadores do exilado, que além de se sentir esquecido, não consegue resistir ao olvidamento daquilo que lhe pertencia, até mesmo da própria língua, como escreve Ovídio em suas cartas. Esse exílio é, todavia, fomentador da criação musical e poética. Convém, por isso, inserir aqui o silêncio, elemento intrínseco ao exílio e à criação artística. Os dois poetas – um pelo mito, o outro pelos poemas – reciclam a potencialidade da voz poético-musical, ao articulá-la com o silêncio. Dialeticamente abordado, o silêncio não simboliza, meramente, escassez, mas excesso – de tudo o que há por dizer; não representa apenas ausência, pois afirma a presença do que se encontra distante e causa dor, desassossego, ou o contrário: alegria e completude.

Outro tópico de destaque, nesta pesquisa, foi a morte como lugar por excelência da memória órfica. O mito de Orfeu é entrelaçado pela temática da morte que gera a tragicidade e o transporta a outro tipo de musicalidade – mística, religiosa. Já a poesia de Vinicius de Moraes, não se afasta dessa temática, entretanto, a modula: ora de modo extremamente dramático, assombroso e oculto (próximo do órfico), ora embebido pela descontração que parece não caber ao tema, mas se encaixa em grande estilo na poesia brasileira.

Acrescente-se que a utilização dos elementos transferidos do mito de Orfeu para a poesia brasileira engendrou a criação de um “Orfeu brasileiro”, o que se torna visível nos poemas de Vinicius de Moraes.

A existência de um Orfeu “brasileiro”, conforme defende o professor Antônio Donizeti Pires (PIRES, 2011), se confirma, ao percorrer a poesia dos poetas mencionados, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e de forma toda especial em Vinicius de Moraes, o poeta cantor, compositor poeta por excelência. Esse Orfeu feito “carne e osso”, ou, como retifica o pesquisador, “papel e tinta”, foi criado num Brasil de aceleradas transições – da vida agrária para a industrial, de políticas de exceção para a democracia, da arte popular e espontânea para o estrelato na cena internacional. Esta é a primeira grande metamorfose que dá lugar a outras.

São muitas as recriações desse Orfeu brasileiro. É relevante esclarecer que cada poeta que assumiu o caráter órfico em sua produção “inventou” um Orfeu a seu modo. Vinicius de Moraes apresentou nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro um Orfeu, necessariamente, negro, morador de uma favela carioca, sempre acompanhado de um violão que conquistava todas as mulheres que o ouviam.

O Orfeu-Vinicius resguarda, entretanto, o principal traço do mitológico do seu avatar: a essência musical. O modo pelo qual se apresentou, migrando da esfera diplomática para a cultura popular, é paradoxal em relação ao Orfeu grego, descendente dos deuses. Foi no contexto da música popular que a poesia de Vinicius brilhou. A disparidade perpetua também no Orfeu da sua poesia, pois, apesar de conter diversos traços peculiares do mito, é constituído por uma personalidade própria, viniciano e “brasileira”.

Outro aspecto da fenomenologia decorrente do substrato órfico na poesia de Vinicius, que pode não ser conscientemente explorado, mas atua e libera seus signos peculiares, é a espontânea incorporação de múltiplas fontes, numa metempsicose poético-musical capaz de harmonizar a lira antiga e a moderna, o alaúde medieval, tamborins renascentistas e africanos, mascaradas barrocas e indígenas, madrigais e pontos cantados do candomblé, o sarau romântico e cantochão patético, entre muitas outras conjunções do presente e do passado, da tradição e de renovação. O mundo sensível do órfico Vinicius se manteve sempre disponível à transmigração de formas e influências, receptiva à ideia de “ser imortal, posto que é chama”.

É certo que o tema de Orfeu atravessou toda uma linhagem de poetas ao longo da história da literatura e da arte, o que confirma o grande mistério: não foram os textos de Orfeu que o imortalizaram, mas a imagem consagrada como o poeta maior, lendário e mítico, o patrono do próprio lirismo e de toda a Lírica. Esta imagem difusa e múltipla (vaticinada pela

metamorfose de Eurídice) produziu seus efeitos na sobrevivência do Amante da música, numa descendência de poetas e obras que se imortalizariam, como prova dos sortilégios órficos. A cabeça errante de Orfeu veio dar na costa brasileira, para emitir a sua voz eternamente apaixonada pela boca popular e extra-academicamente consagrada de Vinicius.

Vinicius foi, como Orfeu, um homem e um poeta paradoxal: culto e popular, amado e rejeitado, aclamado e menosprezado, convincente e incompreendido. Em tudo foi excessivo, principalmente na arte de amar:

De tudo, ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento  
E em seu louvor hei de espalhar meu canto  
E rir meu riso e derramar meu pranto  
Ao seu pesar ou seu contentamento.

[...]

(MORAES, 2009, p. 35)

Esta é a catábase de Vinicius, a grande e infundável viagem: o amor. Temática e formalmente, Vinicius tem sua marca própria e única, como Orfeu. Este, precedendo a toda poesia, superou todos os gêneros. Vinicius, escrevendo poesia, peças de teatro e roteiros cinematográficos, compondo canções de diferentes gêneros e participando como intelectual da vida do brasileiro comum, formou uma identidade artística multifacetada que, até o momento, não apresenta descendência. Como Orfeu, segue solitário, à espera da próxima *ensomátosis* (encarnação) órfica.

Este destino à parte, migrante, se impregnou na história da própria poesia ocidental, onde há uma “vertente específica da poesia, oriental, trácia, que se manteve estranha como a Trácia. Esta é a vertente órfica” (TELES, 2014), ligada ao mito de Orfeu. Vamos além: a Orfeu e ao culto da poesia como mito. Esta poesia de substrato órfico tem, portanto, uma sobrevida poética especial, uma sobrespecificidade: ela se expande numa metafísica da poesia. Não se trata de metapoesia (que tematiza a poesia, os estilos, os problemas da linguagem poética etc...). A metafísica da poesia mira a descrição do ser poético, as idiosincrasias do poeta e do poema. Como se vê, não se trata de uma poesia metafísica, mas a metafísica da poesia: é o “canto”, o “pranto”, o “encantamento” pelo objeto de desejo – o(a) amado(a), a poesia.

Sob os acordes de Orfeu, Vinicius de Moraes entoou nas pautas do mito, do exílio e do *páthos* uma melodia órfica, mas ressignificada. Pediu a palavra para expressar a nuvem poética que o rodeava, repleta de substrato órfico: “Silêncio / Façam silêncio / Quero dizer-

vos minha tristeza / Minha saudade e a dor / A dor que há no meu canto” (MORAES, 1960), cantando obstinadamente o *páthos* assimilado do mito Orfeu: “Meu coração vos canta / A mais dolorosa das histórias / Minha amada partiu / Partiu” (MORAES, 1960). Portanto, personificou Orfeu nas canções mais poéticas de sua criação, assim como nos poemas.

Finda-se a canção com notas que ressoam da lira do poeta brasileiro, ofertada por Orfeu, o qual também o regia pelos acordes do trágico amoroso, sussurrando no ouvido do poeta as melodias órficas, nitidamente ouvidas no canto de Vinicius de Moraes em um ritmo que lembra, alternadamente, um chorinho, um samba e uma Bossa Nova.



## REFERÊNCIAS

- \* MORAES, Vinicius de. O poeta. In: \_\_\_\_\_. *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 40.
- \*\* BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 176.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. Tradução Cezar Bartholomeu. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, dez. 2009.
- \_\_\_\_\_. Política do exílio. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando. *Temas de filosofia política contemporânea*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2013.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno, purgatório e paraíso*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998. (14. reimp. 2007).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHOLOMEU, Cezar (Org.). Dossiê Warburg. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, dez. 2009.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BÍBLIA. N.T. João. Língua Portuguesa. *Bíblia de estudo Plenitude*. Barueri, SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2002.
- BÍBLIA. A.T. Gênesis. Língua Portuguesa. *Bíblia de estudo Plenitude*. Barueri, SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2002.
- BÍBLIA. A.T. Provérbios. Língua Portuguesa. *Bíblia de estudo Plenitude*. Barueri, SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2002.
- BÍBLIA. A.T. Salmos. Língua Portuguesa. *Bíblia de estudo Plenitude*. Barueri, SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2002.
- BÍBLIA. A.T. Romanos. Língua Portuguesa. *Bíblia de estudo Plenitude*. Barueri, SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLUMENBERG, Hans. *Naufração com Espectador*. Lisboa: Vega, [19--].

BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v.2.

BRUNET, Philippe. *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

BULFINCH, Thomas, *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CARVALHO, Sílvia Maria S. (Org.). *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulina, 1990.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. (CASTRO: mito, 3 e 4). Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Silêncio. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Silêncio>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia* [1973]. Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *A voz e o fenômeno* [1963]. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. *A escrita de Orfeu*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DODDS, E.R. On misunderstanding the Oedipus Rex. In: SEGAL, E. (Ed.). *Oxford readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os gregos e o irracional*. Trad. Leonor Santos de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Reunião*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução: Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo: Zahar Editores, 1978. t. 1, v. 2.

- ESPAGNE, Michel. *Les Transfers culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre : L&PM, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flávio. Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. v.1.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra; Unesp, 1990.
- GROETAERS, Elenice. *A poética da noite em Vinicius de Moraes*. São Paulo: Scortecci, 2007.
- GUERREIRO, António. *Aby Warburg e os Arquivos da Memória*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper>>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- KRAUSZ, Luis S. *As musas: poesia e divindade na grécia arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, A. *Sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar Ed., 1958. v.1.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MONTE, Pe.; NAVARRO, Jurandyr. *Analogia do padre Monte*. Texas: Universidade do Texas: Fundação José Augusto, 1976. v.1.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. Além do amor. In: *Vinicius e Odete Lara*. [S.l.: s.n.], 1953.
- \_\_\_\_\_. *Para uma menina com uma flor*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_.; JOBIM, Antônio Carlos. *A felicidade*. [S.l.: s.n.], 1959.

\_\_\_\_\_. Samba da bênção. In: \_\_\_\_\_. *Vinicius*. Rio de Janeiro: Elenco, 1967.

\_\_\_\_\_. Monólogo de Orfeu. In: \_\_\_\_\_. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Orquestra Oden, 1956.

\_\_\_\_\_. O camelô do amor. In: VINICIUS de Moraes. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-camelado-amor>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Forma e exegese*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pátria minha*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1949.

\_\_\_\_\_. *Nova antologia poética*. São Paulo: companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Canção do amor demais*. [S.l.]: Festa. FT 1801, 1958.

\_\_\_\_\_. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Consolação. In: \_\_\_\_\_. *O poeta e o violão*. São Paulo: Tonga Editora Musical, 1975.

\_\_\_\_\_. *A mais dolorosa das histórias*. São Paulo: Tonga Editora Musical, 1960.

NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal do. *O teorema poético de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1984.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Música e poesia na pauta das musas. In: FAGUNTES, Igor. *Permanecer silêncio: Manuel Antônio de Castro e o humano como obra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

\_\_\_\_\_. Paisagens ficcionais: metamorfoses de Orfeu. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Cenas do discurso: deslocamentos e transformações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. O futuro do clássico. In: NUÑEZ, C.; SALES, G.; RODRIGUES, R. R.; SOUZA, R. A. de; BARBOSA, Socorro de Fátima P (Org.). *História da literatura: fundamentos conceituais*. Rio de Janeiro: Ed. Makunaíma, 2012.

\_\_\_\_\_. Orfismo na literatura brasileira: do século XX à primeira década do XXI. In: FERNÁNDEZ, Claudia N.; MAQUIEIRA, Helena. *Tradición y traducción clásicas em América Latina..* 1. ed. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

\_\_\_\_\_. Orfeu no limiar: entre o desejo de conhecer e o conhecimento do desejo. In: CONGRESSOS INTERNACIONAL ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 1 CD

\_\_\_\_\_. La visión y la lira míticas de Orfeo. In: ARBEA, Antonio (Org.). *El ver y el oír em el mundo clásico*. Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1995.

\_\_\_\_\_. A era das musas: a música na poesia antiga. *Terceira Margem: Música e Linguagem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, ano 15, n. 25, p. 251-262, jul./dez. 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora, 2003.

PESSOA, Fernando. *Mensagem: poemas esotéricos*. Ed. Crítica José Augusto Seabra, Coordenador. 1. reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

PIRES, Antônio Donizeti. Cartografia(s) de Orfeu na poesia brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Centro, centros: ética, estética*. Curitiba: UFPR, 2011.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Tradução de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RAFFIN, Marcelo. Exílio y potencia em la perspectiva agambeniana. In: BURELLO, Marcelo G. (Org.). *Políticas del exilio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. De Flávia Maria Luiza Moretto. 2. ed. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SANTOS, Juliana. *Vinicius de Moraes e a poesia metafísica*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984. v. 1.

SILVA, Francis Lopes da. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado*. Viçosa, MG: Universidade Federal de Viçosa, 2000.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Editora Afiliada, 2006.

SOUSA, Eudoro. Orfeu-Músico. In: \_\_\_\_\_. *Dionísio em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973. p 281-324.

\_\_\_\_\_. Catábases, teogonias e metamorfoses. In: \_\_\_\_\_. *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1995.

SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia*. Trad. Francisco L. Lisi. Madri: Visor, 1992. v.1.

THE ORPHIC Hymns. Trad. Apostolos N. Athanassakis e Benjamin M. Wolkow. Maryland, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press, 2013.

TRINGALI, Dante. O orfismo. In: CARVALHO, Silvia Maria S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos* (Org.). São Paulo: Editora Universidade Paulista, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. de Costança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1992.

VILLAÇA, Alcides. Da fidelidade aos sonetos. In: \_\_\_\_\_. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WARBURG, Aby. *Schlangenritual*. Eine Reisebericht, Berlim, Verlag Klaus Wagenbach, ed. Ut.; Il Rituale del serpent. Milão: Adelphi, 1988.

\_\_\_\_\_. Mnemosyne: introdução. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, dez. 2009.

\_\_\_\_\_. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sandro Botticelli: o nascimento de Venus e a primavera*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu*. Trad. Markus Heidiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. Dürer e a antiguidade italiana. Tradução de Warburg, *Werke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 5, jan./jun. 2012. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg\\_Duerer.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg_Duerer.pdf)>. Acesso em: 25 jul. 2013.

WOLFF, Francis. O silêncio e a ausência de quê?. In: \_\_\_\_\_. *Mutações o silêncio e a prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Artepensamento; Sesc-SP, 2013.

## ANEXO A – Hinos Órficos

(Dos 86 hinos, está aqui transcrito o dedicado à deusa Atená)

Ἄθηνᾶς, θυμίαμα ἀρώματα.

Παλλὰς μουνογενή<ς>, μεγάλου Διὸς ἔκγονε σεμνή,  
 δῖα, μάκαιρα θεά, πολεμόκλονε, ὄμβριμόθυμε,  
 ἄρρητε, ῥητή, μεγαλώνυμε, ἀντροδίαιτε,  
 ἢ διέπεις ὄχθους ὑψαύχενας ἀκρωρείους  
 ἢ δ' ὄρεα σκιδόντα, νάπαισί τε σὴν φρένα τέρπεις, (5)  
 ὄπλοχαρής, οἰστροῦσα βροτῶν ψυχᾶς μανίαισι,  
 γυμνάζουσα κόρη, φρικώδη θυμὸν ἔχουσα,  
 Γοργοφόνη, φυγόλεκτρε, τεχνῶν μῆτερ πολυόλβε,  
 ὀρμάστειρα, φίλοιστρε κακοῖς, ἀγαθοῖς δὲ φρόνησις·  
 ἄρσην μὲν καὶ θῆλυς ἔφυς, πολεματόκε, μῆτι, (10)  
 αἰολόμορφε, δράκαινα, φιλένθεε, ἀγλαότιμε,  
 Φλεγραίων ὀλέτειρα Γιγάντων, ἵππελάτειρα,  
 Τριτογένεια, λύτεира κακῶν, νικηφόρε δαῖμον,  
 ἦματα καὶ νύκτας αἰεὶ νεάταισιν ἐν ὥραις,  
 κλυθὶ μου εὐχομένου, δὸς δ' εἰρήνην πολυόλβον (15)  
 καὶ κόρον ἢ δ' ὑγίειαν † ἐπ' εὐόλβοισιν † ἐν ὥραις,  
 γλαυκῶφ', εὐρεσίτεχνε, πολυλλίστη βασιλεια.

De Atena, fumigação: ervas aromáticas

Palas unigênita, prole insigne do grande Zeus,  
 divina, venturosa deusa de coração brutal no tumulto da guerra,  
 Inominável, nomeável de nome magno, habitante dos antros,  
 tu, que reges alterosos escarpados cimos  
 e montes umbrosos, e nos vales comprazes teu espírito,  
 armas te agradam, açoitas almas mortais com loucuras,  
 donzela dos exercícios com um coração fremente,  
 matadora da Górgona que evitou o leite, mãe multiafortunada das artes,  
 urgente, amiga do desvario nos maus, da prudência nos bons:  
 Nasceste masculina e feminina, belígera e astuciosa,  
 mutante forma de esplêndidas honras, serpente, amiga da inspiração divina,  
 destruidora dos Gigantes de Flegras, cavaleira,  
 Tritogênia, árbitra dos malignos, nume vencedor  
 sempre, dia e noite, nas horas mais sublimes.  
 Ouve as minhas preces, dá-me paz multiafortunada,  
 fartura e saúde em hora bem afortunada,  
 Deusa de olhos glaucos, inventora das artes, rainha de muitas súplicas!

**ANEXO B** – “A Morte de Orfeu”, Albercht DÜRER.

Albercht DÜRER. “A Morte de Orfeu” (1494). Salão de Arte de Hamburgo

